

Ausgewählte Essays.



Zehn ausgewählte Essays

zur Einführung in das

Studium der Neueren Kunst

von

Herman Grimm

o. ö. Professor der Neueren Kunstgeschichte an der k. Universität
zu Berlin.

Zweite, vermehrte Auflage.

Berlin
Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung
Harrwitz und Goßmann
1883.

Vorrede zur ersten Auflage.

Die Geschichte der Alten Kunst hat zu thun mit Trümmern. Von dem einst unübersehbaren Reichthume sind heute nur kümmerliche Bruchstücke übrig. Wir besitzen keine unverletzte Statue eines griechischen Bildhauers ersten Ranges, Gemälde großer Meister überhaupt nicht. Phidias und Apelles ahnen wir nur aus den Notizen griechischer oder römischer Schriftsteller. Aus dem wenigen was so überliefert wurde, suchen wir mühsam und unter vielfachem Widerspruche ein Bild der alten Thätigkeit zu gewinnen. Ungemeiner Scharfsinn ist aufgewandt worden an diesem Wiederaufbau. Die Resultate aber sind immer doch nur Vermuthungen gewesen, die, eine Zeitlang zur Wahrscheinlichkeit gebracht, endlich von Andersdenkenden umgestoßen worden sind, denen neue Entdeckungen Grund zu neuen Combinationen gaben.

Wer dürfte reden von einem an den Arbeiten selber nachweisbaren Entwicklungsgange eines griechischen Bildhauers? Von einigen der vorzüglichsten sind unter den heute erhaltenen Bruchstücken eigene Werke erkannt worden, so daß sich die Schulen und die Verschiedenheiten der Jahrhunderte wenigstens erkennen lassen. Von der Composition und Farbe der griechischen Maler fehlt uns jedoch jede Anschauung. Was Rom, Pompeji oder etruskische Gräber liefern, kann als vergleichendes Mittelglied

nicht genannt werden: der Abstand ist zu groß. Die Kunst des römischen Kaiserthumes, obgleich in vielen Werken unsere Bewunderung erregend — wie denn die Zeit des Augustus sowohl und der Nachfolger seiner Familie, als die des Hadrian und der Antonine Werke hervorgebracht hat, welche modernen Bildhauern unerreichbar wären — wird dennoch in der Geschichte der Entwicklung der antiken Kunst kaum gerechnet. Sie bildet nur einen Anhang, welcher neben der Thätigkeit der griechischen großen Meister weder Originalität des Gedankens noch Eigenthümlichkeit der Ausführung beanspruchen kann.

Beruht bei der Betrachtung der Alten Kunst somit alles auf einem bis zur größten Feinheit ausgebildeten Scharfsinne in Benutzung ärmlichen Materiales zu geistiger Ahnung verlorener Meisterwerke, so schwelgen wir in einer Ueberfülle von Material sobald wir uns zur Kunst der neueren Zeit wenden. Hier ist fast jedes Werk erhalten: Gemälde und Sculpturen, Skizzen und Zeichnungen, gründliche Nachrichten, eigene Mittheilungen der Künstler. Wir verfolgen Raphael und Dürer fast von ihren ersten Versuchen bis zu den letzten Strichen welche ihre Hand zog. Wir haben Michelangelo's Entwicklung vor uns, Jahr für Jahr: das Entstehen und Wachsthum seiner Werke, den Wechsel seiner Lebensschicksale. Hunderte von sichern Actenstücken stehen uns über ihn allein zu Gebote. Er, Lionardo da Vinci, Rubens, Poussin, Cornelius und wie viele andere erheben sich als Künstler und Charaktere in allmählichem Fortschritte vor unsern Augen. Auch hier freilich wird manches verlorene Werk bedauert, sind wir über manche persönliche Wendung im Unklaren, sagen bei Lionardo z. B. daß sein Leben verschleiert sei durch vielfachen Mangel an Nachrichten: wie bis in's einzelne deutlich aber liegt es vor uns, verglichen mit dem der antiken Maler! Wie auf Schritt und Tritt vermögen wir Lionardo oft zu folgen und die Einflüsse zu erklären, welche sowohl auf ihn wirkten als von ihm ausgingen!

Die Neuere Kunstgeschichte hat es zu thun mit den Individualitäten der großen Meister. Leicht läßt sich ein Ueberblick über die Entwicklung der Neueren Kunst in den Massen gewinnen: jedes mehr oder weniger gute Handbuch liefert dergleichen. Aber die so gewonnene allgemeine Anschauung gewährt nicht viel. Wer kennen lernen will, um was es sich handele, wird sich hineinbegeben müssen in die genaueste Betrachtung des Lebens und Wirkens derjenigen Meister, zu denen ein inneres Gefühl als zu verwandten Naturen ihn leitet. Zahlreiche vom Leben des Tages gebotene Gelegenheiten geben diesem Gefühle Anlaß, sich zu offenbaren. Dem einen stehen Tizian oder Corregio, dem andern Rubens oder Rembrandt näher. Ein dritter verehrt Carstens oder Cornelius, und wieder ein anderer mag gerade diese beiden nicht. Und ferner, es zieht der eine einen Stecher einem Maler vor, während dort sich die specielle Neigung der Sculptur widmet. Wo nun aber jeder sich niederlassen möge mit seiner Vorliebe und seiner Arbeit: reichlichem Stoffe wird er überall begegnen, und wieviel auch andere vor ihm thaten oder neben ihm thun: immer neue Felder werden sich ihm eröffnen für eigne weitergehende Forschung.

In diesem Sinne nenne ich die hier von mir zusammengefaßten Essays eine Einführung in die Geschichte der Neueren Kunst.

Sie übergreifen das gesammte Gebiet der Neueren Kunstentwicklung. Während des Laufes der nun schon zahlreichen Jahre entstanden, welche ich diesen Studien gewidmet habe, sind sie zu verschiedenen Zeiten und unter dem Anstoße verschiedener Gelegenheiten verfaßt worden; allein aus diesem Umstande entspringt der Vorzug: daß sie zeigen, wie man selber innerhalb dieses Studiums vom einen zum anderen übergehe. Manchem wird dieser dauernde Wechsel des Punktes, auf den hin die Arbeit sich bald hier bald dort concentrirt, wenig Interesse erregen: es giebt eine Liebhaberei, welche so geartet ist, daß an

dem einmal gewählten Meister von Anfang an festgehalten und der Fuß selten über den Umkreis des ihn umgebenden Gebietes hinausgesetzt wird; für mich dagegen, dem alle Kunstgeschichte nur ein Theil der großen Menschheitsgeschichte ist, würde ein solches Abschließen und Beharren unmöglich sein. Nicht nur von einem Meister, von einer Epoche zur andern, sondern von der bildenden Kunst selbst ab zur Literatur und weiter und weiter soll der geführt werden, der in meinem Sinne diese Essays liest.

Ich habe die einzelnen Stücke im ganzen so wiederabdrucken lassen wie sie zuerst abgefaßt waren, nur Einzelnheiten sind abgeändert oder verbessert worden. „Raphael und Michelangelo" wurde geschrieben ehe ich nach Italien ging, ist aber schon deßhalb aufgenommen worden, weil der Aufsatz auf „Guhls Künstlerbriefe" hinweist, eine Arbeit, der die Neuere Kunstgeschichte viel verdankt und die, obgleich ihr Autor mit den heutigen, reicheren Hülfsmitteln ganz anders geschrieben haben würde, immer noch zu den lehrreichsten und angenehmsten Büchern gehört, aus denen sich eine anfängliche Kenntniß schöpfen läßt*).

Lichterfelde bei Berlin, Juli 1871.

---

*) Neu herausgegeben von Dr. Rosenberg.

Vorrede zur zweiten Auflage.

Es sollte auch für die zweite Auflage der Titel „Zehn Essays“ stehen bleiben, weil das Buch unter ihm einmal bekannt geworden ist. Die neu hinzugefügten sieben Stücke sind demzufolge als Anhang bezeichnet worden. Sechs von ihnen sind 1883 geschrieben worden und nur eines, Nr. XI, ist 1861 entstanden.

Die älteren zehn Stücke sind, geringfügige Aenderungen ausgenommen, wiederholt worden wie sie vorlagen. Hier und da schien nöthig, darauf hinzuweisen, daß manches in unseren Zuständen sich geändert habe. Denn unsere Museen betreffend z. B. weiß jedermann, wie vortrefflich sie heute verwaltet werden und mit wie ausreichenden Mitteln sie ausgestattet sind. Was die k. Akademie der Künste dagegen anlangt, so hat auch ihre letzte Umgestaltung meine Ueberzeugung nicht erschüttert, daß die Principien, von denen ausgegangen wird, oder ausgegangen zu werden scheint, nicht die richtigen seien.

Unsere Kunstakademie erweckt den Glauben, als sei es einem jungen Manne, der als Schüler aufgenommen worden ist, möglich, bei fleißiger Arbeit dahin zu gelangen, „Kunstwerke“ zu produciren. Einer Kunstakademie kann jedoch die Kraft, eine solche Förderung zu erzielen, eben so wenig eigen sein wie un-

sere Universitäten junge Leute schließlich in Stand zu setzen vermöchten, wirkliche Werke der Gelehrsamkeit hervorzubringen. Im Gegentheil, wie unsere Universitäten die Aufgabe haben, der studirenden Jugend die Aneignung der Kenntnisse, deren sie für ihre späteren Laufbahnen bedarf, in bester Qualität und auf kürzestem Wege zu vermitteln, während die talentvolleren, für die Gelehrsamkeit prädestinirten Köpfe nur Gelegenheit finden sollen, sich für höhere Dinge vorzubereiten, ohne daß ihnen gegenüber selbst bei den besten Zeugnissen die Garantie schließlichen wissenschaftlichen Erfolges übernommen werden könnte, ebenso sollte die k. Akademie der Künste jeden Anschein vermeiden, als müsse das, was auf ihr gelehrt und gelernt wird, mit einer gewissen Nothwendigkeit dazu leiten, einst den Namen eines Künstlers führen zu dürfen. Daß der Unterricht auf ihr in diesem Sinne aber nicht betrieben werde, zeigen die Ausstellungen der Schülerarbeiten.

In der Vorrede zur ersten Auflage ist ausgeführt worden, wie die Bezeichnung „Zur Einführung in das Studium der Neueren Kunst“ zu verstehen sei. In den seit dem Erscheinen des Buches verflossenen weiteren zwölf Jahren habe ich vielfache Erfahrungen als öffentlicher Lehrer gemacht.

Wer in die Entwicklungsgeschichte der Neueren Kunst eindringen will, wähle nach Maßgabe des am bequemsten zugänglich liegenden Materiales einen der großen Meister (Dürer, Raphael ꝛc.) als Ausgangspunkt des Studiums und suche seine Werke, an beliebiger Stelle beginnend, kennen zu lernen als sei alles andre nicht vorhanden. (Die Probe, ob man ein Werk wirklich kenne, ist leicht zu machen. Man versuche, nachdem man es gründlich betrachtet zu haben glaubt, es aus dem Gedächtnisse so zu beschreiben, daß nicht das geringste außer Betracht gelassen werde, und vergleiche darauf die Schrift mit dem Werke selbst. Es zeigt sich dann, was man zu leisten im Stande sei.) Je weiter in der Betrachtung der Werke eines Künstlers

auf diesem Wege vorwärts geschritten wird, umsomehr wird sich das Bedürfniß einstellen, die Werke unter sich zu vergleichen und historisch zu einander in ein Verhältniß zu setzen, und endlich, wenn der Meister in allem Zugänglichen absolvirt worden ist, muß sich die Neugier nach dem einstellen, woraus er hervorgegangen sei, sowie nach dem was er gewirkt habe. Von einem einzigen Punkte ausgehend dringe man so nach zwei Seiten in die Geschichte der Neueren Kunst ein und zwar, von Künstler zu Künstler fortschreitend, immer so, daß man stets allein die großen Meister im Auge habe und nach ihnen erst zu denen zweiter und dritter Ordnung vorschreite. Diesen Weg einzuschlagen, sollen die Zehn Essays behülflich sein.

In der Vorrede zur ersten Auflage habe ich das Verhältniß der Neueren Kunstgeschichte zur Archäologie berührt: die Ausdehnung welche das Studium der Neueren Kunst in dem letzten Jahrzehnt genommen, ließ auch hier einige neue Gesichtspunkte eintreten.

Die Archäologie ist ein fest eingerichtetes Studium, das seit Generationen seine Vertretung auf den europäischen Universitäten findet und von einem zahlreichen Kreise gelehrter Arbeiter betrieben wird. Eine weitgehende Theilung der allgemeinen Thätigkeit ist dadurch möglich geworden. Dem Anfänger kann diese oder jene Stelle gezeigt werden, an der er in eine begrenzte Thätigkeit eintretend, übersehbares Material und ein bestimmtes Arbeitsgebiet vorfindet. Was die Sammlungen enthalten, ist bekannt und leicht erreichbar; was neu hinzukommt, fügt sich dem bekannten leicht ein. Zudem ist die antike Literatur ja ebenso beschränkt (im Verhältniß zu ihrem ehemaligen Bestande) wie die Sammlungen es sind (im Verhältnisse zum einst Vorhandenen). Daraus ergiebt sich für den beginnenden Archäologen der Vortheil, gleich mit einem festen wissenschaftlichen Betriebskapital einzusetzen.

Die Neuere Kunstgeschichte, deren Ansprüche auf den Rang

einer eigenen Disciplin sogar noch bestritten werden, bietet bei der Ueberfülle, ja fast Grenzenlosigkeit ihres Materiales und bei der Unübersehbarkeit der Neueren Literatur überhaupt, diesen Vortheil nicht. Die Veröffentlichungen folgen sich rasch und reichhaltig: sie sämmtlich zu überblicken ist jetzt schon unmöglich. Die Vertretung der Neueren Kunstgeschichte an den Universitäten ist noch ohne zusammenhängende Organisation, die Zahl der Arbeiter ist beschränkt, das Arbeitsfeld zum größten Theil wildliegender Boden. Dieser Zustand widerspricht dem natürlichen Ordnungsgefühl mancher Gelehrten, die, an den Begriff exakter reinlicher Arbeit gewöhnt, die Neuere Kunstgeschichte nicht als „Wissenschaft" angesehen wissen wollen. Wie soll bei so abenteuerlichen Zuständen eine straffe Methode sich bilden? fragen sie. Zu ändern aber ist hier nichts. Wer Dürer und Holbein verstehen will, kann nicht dazu gelangen ohne die Geschichte ihrer Zeiten inne zu haben. Und zwar muß er die Quellen studiren und im Sinne eines geschulten Historikers darin bescheid wissen. Er muß sich um Theologie, schöne Literatur, politische Dinge bekümmern. Römische und italienische Geschichte sind für Raphael und Michelangelo im gleichen Sinne unentbehrlich. Man muß die italienischen Dichter kennen, um die italienische Kunst zu verstehen, man muß in den französischen zu Hause sein, um die französische zu begreifen. Man wird wieder fragen, wie denn dies zu beschaffen sei. Ich kann nur antworten, daß sich niemand das Studium der Neueren Kunstgeschichte als Lebensaufgabe wählen solle, der nicht angestrengt unabsehbare Arbeit zu leisten sich gedrungen und die unwiderstehliche Neigung in sich fühlt, in ein unbekanntes Element auf gut Glück einzudringen. In späteren Zeiten werden die Dinge günstiger liegen, einstweilen aber giebt es keine Unterweisung, die den Anfänger in die beruhigende Position zu versetzen vermöchte, aus der ein beginnender Archäologe etwa sich seine zukünftigen Arbeiten zurechtlegt. —

Sei es gestattet, nachträglich hier die Quelle noch zu nennen, aus der Herders Vision des aus den Tiefen des Meeres emportauchenden Wassermenschen, der Himmel und Gestirne zum erstenmale sieht, (s. hinten S. 370) geflossen ist.

Cicero theilt in seiner Schrift De natura Deorum (II, 37, 95.) einige Sätze des Aristoteles mit, die in Herders Geiste sich umbildeten.

„Wenn es Menschen gäbe, die immer unter der Erde gewohnt hätten, in guten und lichten, mit Bildsäulen und Gemälden und mit allem sonst, woran die, die für reich und glücklich gelten, keinen Mangel haben, ausgestatteten Wohnungen, die niemals jedoch die Oberfläche der Erde betreten, aus Gerücht und Hörensagen aber vernommen hätten, es existire eine gewisse Gottheit und eine Kraft die von Göttern ausgehe; wenn diese dann jedoch, indem die Tiefen der Erde sich aufgethan, aus ihren verborgenen Wohnsitzen dahin wo wir wohnen emporgestiegen wären, mit einem male Erde, Meer und Himmel geschaut, die ungeheuren Wolken und die Gewalt der Stürme gesehen, zur Sonne die Blicke hebend, ihre Größe und Schönheit und ihre Macht erkannt, den ganzen Himmel Tags über mit Licht zu erfüllen, und, wenn dann die Nacht eingetreten wäre, und sie diesen ganzen Himmel abermals nun mit Gestirnen geschmückt und den Mond, wie er wachsend und alternd in seinem Lichte wechselt, und die Sterne, wie sie auf- und niedergehen, und alles das in ewig bestimmtem unveränderlichen Laufe gesehen hätten: so hätte die Meinung in ihnen lebendig werden müssen: einmal, daß Götter vorhanden seien und sodann, daß was ihnen so groß vor Augen stehe, das Werk der Götter sei." Dilthey's Einleitung in die Geisteswissenschaften (I, S. 269) machte mich auf die schöne Stelle wieder aufmerksam. Literaturfreunden ist bekannt, wie auch Jean Paul diese Gedanken in seiner Weise ausgenützt hat.

Der Gewinn jeder historischen Betrachtung ist, den Zusammenhang des geistigen Lebens der Jahrhunderte, die Verwandtschaft dessen zu verfolgen, was von den die Erde bewohnenden Menschen gedacht und gebildet worden ist. Ist erst einmal erkannt worden, in welchem Maße die Neuere Kunstgeschichte historisches Material reinster Qualität für die Geschichte liefere, so wird auch ihre Wichtigkeit noch anders verstanden werden als einstweilen der Fall ist.

Berlin, Juni 1883.

Inhalt.

Anhang.



I.

Die Venus von Milo.

1855.

Mir gegenüber steht die Maske der Venus von Milo. Seit Jahren sehe ich sie täglich an, oft gleichgültig, oft in fremden Gedanken, ohne zu wissen was ich vor mir habe, und plötzlich ist mir dann wieder, als sähe ich sie zum erstenmal, schöner als ich sie je erblickte.

Was eine Frau in unsern Augen schmückt und erhebt, vereint sich mir in diesen Zügen. Ich denke an die zurückhaltende Hoheit der Juno und finde sie hier wieder; ich denke an die verstoßene Zärtlichkeit Psychens, und ihre Thränen scheinen über diese Wangen zu rollen; ich denke an das verführerische Lächeln Aphroditens — es spielt um diese Lippen. — Welch ein Schwung in diesen Lippen! die obere zart hervorspringend in der Mitte, dann zurückweichend nach beiden Seiten, leise dann wieder vorschwellend und endlich in den Winkeln des Mundes versinkend, der geöffnet ist; nur ein wenig. Redet sie? seufzt sie? athmet sie den Opferdampf ein, der zu ihr aufsteigt? Alles; wenn man denkt, sie thäte es, so thut sie's. Lieblich und mit einem leichten Grübchen darunter, fast als wollte sie sich spalten, liegt die Unterlippe unter der oberen, deren Mitte ein wenig über sie hervorspringt, in der Art, wie man es oft bei Kindern sieht; aber es kommt nichts kleines, niedliches etwa so in diese wunder-

vollen Formen. Sanft abgeplattet und groß gerundet setzt das Kinn an, und eine volle, starke Rundung liegt zwischen ihm und dem Halse, der weder zart, wie der der mediceischen Venus, noch schlank, wie der der Diana mit dem Rehbock, sondern vom reinsten Ebenmaße, für das wir keines schmückenden Beiworts bedürfen.

Die Augen erscheinen klein, doch bemerkt man es erst, indem man sie einzeln betrachtet; die Augenlider sind schmal und ohne scharfen Contour. Wie anders springen sie bei der Pallas Athene des Phidias hervor, daß man fast die drohenden Wimpern zu sehen glaubt, und das blitzende Auge, das sie beschatten! Auch theilt man ihm die Statue nicht zu, sondern seinem weicheren, weniger strengen Nachfolger Skopas, oder dessen Schule.

Die Brauen sind wenig gebogen und den Augen aufgedrückt. Auch die Stirn ist niedrig und breit, die Wangen nicht voll, aber breit, der Nasenrücken nicht minder, zwischen den Augen leise zusammengenommen, dann wieder auseinandergehend und in die Wangen auslaufend, bis er sich an der Spitze neu in deutlicherer Form giebt. Doch ist hier nichts scharfes, vorstrebendes in ihrer Bildung; voll und sanft abgerundet, dabei ein wenig übergesenkt (im Profil eine der zartesten Linien), entspricht sie den aufathmenden Nüstern und dem geöffneten Munde, dessen obere Lippe fein und sehr nahe unter ihr angesetzt.

Erwägt man jeden Theil für sich, so geräth man in Versuchung, ihn einzeln zu stark zu finden; vergleicht man aber die Theile unter einander, so scheinen sie fast zu klein. Ich will dies nicht zu erklären suchen und weiß den Grund nicht. Allein dieser Widerspruch drängte sich mir stets auf, so oft ich den Kopf genauer und längere Zeit ansah. Wie man ihn aber nimmt und betrachtet, immer entstehen neue, überraschende Linien und niemals auch nur die geringste Biegung, welche man anders wünschte. Zauberisch wirken Hell und Dunkel, wenn man Abends ein Licht in verschiedene Stellungen zu ihm bringt. Da lebt

oft alles, die Lippen zittern, die Augen blicken und die Wangen heben sich. Was bei Tag eine leere glatte Fläche erschien, erhält im zweifelhaften Schimmer lebendigen Ausdruck; an der Stirn erscheinen Uebergänge unmerklicher Modellirung, und man glaubt gefunden zu haben, was den Augen solchen Reiz verleiht, denn es zeichnen sich um sie große, wunderbare Höhlen, aus denen sie so strahlend herausleuchten. In den Mundwinkeln nistet sich aber ein Lächeln ein, wie nur die Göttin lächeln konnte, die sich den Sterblichen hingab und dennoch niemals schwach und sterblich war.

Sagt ihr Antlitz schon soviel, was erst die ganze Gestalt! Einstimmig wird sie als die schönste anerkannt, welche von antiker Arbeit uns erhalten blieb. Ich kenne das Original nicht, nur den kalten Gypsabguß, im hiesigen neuen Museum an einer Stelle aufgestellt, wo das Licht von der Seite fallend die Figur mit einer gleichgültigen Helligkeit umgibt. Ungünstig ist der Platz nicht. Sie steht allein in einer Nische, man kann ganz in ihre Nähe und wieder zurücktreten, man fühlt die adelige Ruhe, die Hoheit ihrer Erscheinung, man möchte sich nicht abwenden von ihr, — aber dennoch: es sind so viele Jahre vergangen, seit der Künstler seinen Meißel zum letztenmal ansetzte, und es lebt kein Volk mehr, das in ihr das Symbol ewiger Gefühle verehrt.

Der Reiz der Neuheit ist kein frivoler, das Zeitalter, in dem wir leben, ist das beste, besser als alle vorangehenden, der Frühling, dessen Luft wir athmen, der schönste, sein Nachtigallengesang süßer als der des verflossenen Jahres. Es ist unmöglich, sich zurück zu zaubern in die Gefühle verlebter Zeiten; was uns aus jedem Blüthenalter der Kunst geblieben ist, ermangelt des Reizes, der einst sein schönster war: es lebt kein Volk mehr, das den Meister umschloß und seine Werke, durch die er sein eigenes Geheimniß offenbarte, welches zugleich das seines Volkes war.

Was ist mir diese Gestalt einer Göttin? Was nützen mir

die Gedanken, die sie in mir erwachen läßt? Eine unfrucht=bare Sehnsucht sind sie, fremd mir selber, in dem sie zu reden beginnt. Ich betrachte sie; ich denke, so erhob sie sich aus dem Schaume des Meeres, rein, wie die Fluthen, denen sie entstammte: ihre Seele durchleuchtend durch die unverhüllten Glieder, wie für uns die schönsten Glieder durch ein edel gefaltetes Gewand scheinen. Nicht wie die mediceische Venus, um die eine rosige Wolke von Anmuth schwebt, die der Flügelschlag ihrer Tauben umrauscht, die den irdischen Genuß in die Gewölke trägt, sondern frei, wie Prometheus das Feuer herabholte, scheint sie den Funken überirdischer Liebe aufgefangen zu haben, um ihn dem Geschlechte zu verleihen, das verehrend zu ihr aufblickt. Ich sehe einen Tempel, durch dessen offenes Dach ein warmes, gedämpftes Licht herabströmt, einen Altar, von dem die Schleier des Opferdampfes auffliegen; da steht sie, tadellos, unangetastet von rohen Händen (weder von denen, die sie stürzten, noch denen, die sie aus dem Boden wieder herausgruben); Rosen liegen vor ihren Füßen, und das Mädchen, das zitternd zu ihr aufschaut, sah sie als Kind schon so dastehen, lächelnd, als wäre es unmöglich, daß sie nicht jedes Geheimniß ahnte, jeden Wunsch gewährte, den selbst, den nur das Herz zu denken wagte.

Ihr eigen war das Haus, von der untersten Stufe bis zur Spitze des Giebels vom geheimnißvollen Rhythmus des Eben=maßes belebt. Von seiner Höhe herab ein Blick auf die ge=birgigen Inseln Griechenlands, auf das Meer, aus dem sie auf=ragen, und auf den Himmel, dessen Blau aus seinen Wellen emporsteigt; im Herzen aber Freiheit, und weit umher die eilenden Schiffe, in Schwärmen kommend oder dahinziehend, in ihnen aber siegreiche Krieger und an den Rudern die Sklaven, die sie erbeutet, in gefesselter Dienstbarkeit.

Die, welche damals lebten, sahen die Göttin anders als wir, die wir die verstümmelte Gestalt betrachten, deren Tempel und Altäre verschwunden sind, von der wir nicht wissen, von

wem und wann sie vollendet ward, wo sie stand, nicht einmal, wie ihre Arme geformt waren, deren Schönheit wir trotzdem zu ahnen meinen im Anblick der herrlichen Schultern, denen sie geraubt sind. Gewiß, sie ist schön. Bewunderung und Staunen erweckt sie, die Phantasie trägt uns mit Macht zurück zu ihren Zeiten, aber fremd bleibt sie uns dennoch, und während wir im Anschauen verloren sind, sagt uns eine leise Stimme, es sei für uns kein Herz mehr in dieser Schönheit.

Es ergeht mir mit ihr wie mit den Dichtungen der Griechen, die meine tiefsten Gefühle anrühren, aber, wenn ich es recht überlege, mehr durch einen kühlen Zwang, als weil ich mich völlig ihnen hingäbe und unersättlich mehr verlangte. Orest und Oedipus, Iphigenie und Antigone, was haben sie gemein mit meinem Herzen? Unwillkürlich legen wir oft in sie hinein, was wir in ihnen erblicken möchten, und erblicken es dann scheinbar, aber es ist nur eine Täuschung. Zeit und Volk gehen allzusehr verschiedene Wege. Die Welt theilte sich unter Freie und Sklaven, Völker bekriegten sich, nur um sich zu vertilgen, andere Gesetze, andere Familienbande, ein anderes Mitleid, ein anderer Ehrgeiz, Ruhe und Bewegung anders, als wir sie fordern und begreifen. Der Dichter erhebt sich freilich über seine Zeit, aber er ist undenkbar trotzdem ohne seine Zeit. Um so höher die Blüthe der Sonne zustrebt, um so tiefer schlagen sich ihre Wurzeln in den Boden, welcher sie trägt und die andern. Ein Nachklang aller dieser Verhältnisse klingt aus den Werken der alten Dichter befremdend uns an, durchdringt Alles, was dem Alterthum angehört. Es ist eine Scheidewand gezogen zwischen ihm und uns; durchsichtig mag sie sein, wie vom reinsten Crystall erbaut, aber unübersteiglich bleibt sie dennoch. Ein Alles überflügelnder Drang nach freier Gleichberechtigung vor Gott und dem Gesetz lenkt heute einzig unsere Geschicke. In ihm wurzeln unsere Sitten und Gefühle. Wir leben, jene Zeiten sind todt. Unsere Sehnsucht kann in dem ihre Befriedigung nicht finden, was die längst

erfüllte Sehnsucht längst vergangener Tage stillen sollte. Diese Schöpfungen sind keine Nothwendigkeit mehr für uns, wären sie noch schöner und wunderbarer.

Untergehen werden sie nicht durch unsere Nachlässigkeit. Immer werden sie uns sagen, was ihre Meister erreichten, wie sie sich der Natur rücksichtslos hingaben, der einzige Weg, Großes zu gestalten. Unsere Ruhe werden sie stets entzücken, aber unsere Leidenschaften nimmermehr beruhigen. Fehlten uns plötzlich Homer, die Tragiker, Pindar und andere, wären alle Kunstdenkmale der antiken Zeit versunken, ein ungeheurer Verlust wäre das für uns. Aber würden wir Goethe, Shakespeare oder Beethoven hingeben, um jene wieder zu erlangen? würden wir schwanken, wenn hier Raphael's, Michel Angelo's und Murillo's Werke, dort alle Schätze des Alterthums lägen und eins oder das andere uns genommen werden sollte? Genießen wir sie beide, stimmen wir nicht dem unsinnigen Treiben derer zu, welche das classische Studium der Jugend aus den Händen reißen möchten, aber empfinden wir dennoch den Unterschied zwischen dem, was uns blutsverwandt ist, und dem, was wir bewundern, an dem wir uns bilden und belehren, und was wir freilich nicht übertreffen könnten, wenn wir es versuchten.

II.

Raphael und Michelangelo.

1857.

Das Handwerk setzt ein Volk voraus, die Kunst ein Volk und einen Mann. Das Handwerk, und wenn es sich zur feinsten Geschicklichkeit steigert, ist erlernbar; die Kunst, auch wo sie in den rohesten Formen auftritt, muß angeboren sein, sie kann durch keine Anstrengung dem gegeben werden, der sie nicht von Anfang an besaß. Das Handwerk hängt am Stoffe, den es formt, und sein höchster Triumph ist, den Stoff in unendlicher Mannigfaltigkeit zu benützen und auszubeuten. Die Kunst ist ein Kind des Geistes, ihr Triumph ist, den Stoff so in der Gewalt zu haben, daß er den kleinsten Wendungen des Geistes, der sich mittheilen will, Zeichen liefert, welche sie den andern offenbar machen. Die Kunst spricht vom Geiste zum Geiste, der Stoff ist nur die Straße, die den Verkehr vermittelt.

Der Stoff aber ist beiden gemeinsam, dem Handwerke und der Kunst. Deshalb werden sie denen als dasselbe erscheinen, die den Geist nicht im Stoffe zu erkennen vermögen. Da sie aber von Kunst reden hörten und durch Studium jene Unterscheidungsgabe zu erreichen glaubten, welche ihnen die Natur versagte, aber auch nur die Natur geben kann, so gelangten sie endlich dahin, das raffinirte für die Kunst, das einfach erscheinende für das Handwerk zu halten, und da diese Leute in unsern Tagen

die Mehrzahl bilden, und da ihrer Lust, stets Neues zu sehen, ein Genüge sein soll, so ist eine Classe von Handwerkern, denen es durch Arbeit und Studium gelang, die Symbole der wahren Kunst, die sie bei den ächten Künstlern fanden, nachzuahmen, und mit einer gewissen Geschicklichkeit den Stoff scheinbar noch schöner als diese zu behandeln, als die Zunft der Künstler proclamirt worden, während die wahren Künstler, deren einfache Gedanken nur einer einfachen Form bedurften, für den Augenblick übersehen werden. Endlich aber bricht die Stimme derer, welche diese verstanden und bewunderten, dennoch durch, und der Ueberdruß, den die Menge bei jenen falschen Machwerken bald empfindet, bereitet ihnen eine um so glänzendere Aufnahme.

Dies ist der natürliche Gang der Dinge. Deßhalb konnte ein Bandinelli neben Michelangelo emporkommen, deßhalb wurden so viele wahre Künstler verkannt und die falschen leuchteten im Ruhme vorübergehender Tage, deßhalb aber blieb auch die Gerechtigkeit nicht aus, die das Aechte wieder auf seine Höhe stellte, ohne das Falsche erst herabstoßen zu müssen, denn seine eigne Schwachheit ließ es längst aus sich selber spurlos in die Tiefe sinken.

Denn der Geist lebt fort, der Stoff ist vergänglich; der Geist nimmt zu, er wächst, indem sich die Gedanken der Menschen jenem ersten schaffenden Gedanken des Künstlers anhängen, wie die Bienen an ihre Königin; der Stoff aber zehrt sich auf wie alles Aeußerliche, wie die Kleidung, die zerfällt, das Gold, das sich abnutzt, der Körper, der verwest. Nimm zwei goldene Statuen, beide eingeschmolzen und vertilgt, aber die eine ein Werk der Kunst, die andere eine Arbeit der Geschicklichkeit: diese ist spurlos verschwunden, jene ist doch einmal von Augen angeblickt worden, durch die der Geist des Künstlers in die fremde Seele drang, daß diese schöner und größer ward als vorher, und andere, denen sie mittheilte, was sie so an Reichthum empfing, wurden reicher durch sie. Die Welt ist voll von solchen unbewußten Erbschaften.

Lob, Ehre und Belohnung locken den Handwerker und befriedigen ihn, dem Künstler aber sind sie nur Symbole der Liebe eines Volkes, dem er sich näher gerückt fühlt durch sie, und wo er fühlt, daß sie ihn entfernen würden, verschmäht er sie. Ruhm wollen sie beide erwerben, aber der Künstler verlangt nach ihm nur als nach einer Tröstung, welche ihm lieblich zuflüstert, sein Ringen sei nicht vergebens gewesen, die ihm sagt, daß aus seinen Werken siegreich der Geist ausströme, den er hineinversenkte. Dem Handwerker ist der Ruhm nur ein Vortheil, um seine Arbeiten immer theurer zu verkaufen und ihren Absatz zu vergrößern; eine Täuschung, eine Betäubung, die ihm zu Hülfe kommt, wenn er sich einredet, seine Sachen wären wie die Werke des Künstlers, die er anfeindet und beneidet. Aber der Buchstabe ist todt und das Wort ist lebendig.

So verächtlich das Handwerk erscheint, welches Kunst sein möchte, so ehrenvoll ist es, wenn es bei dem bleibt, was seinem Kreise anheimfällt. Es wurzelt im Volke, es hat einen goldenen Boden. Wir bedürfen seiner, es bedingt unsre Existenz, wir wären körperlich nichts ohne es, wie wir nichts geistig wären ohne die Kunst; und wie Körper und Geist sich nicht scheiden lassen, so Kunst und Handwerk; sie gehen Arm in Arm, sie brauchen einander, aber sie sind nicht dasselbe. Es giebt keine Kunst, der nicht ein gleichnamiges Handwerk zur Seite ginge, wie es kein Ding giebt, das nicht von zwei Seiten anzusehen wäre: einmal auf seine irdische Entstehung hin, dann aber auf seinen geistigen Rang unter den Erscheinungen, auf seine Schönheit.

Die Schönheit hat keinen Zweck, sie ist da, sie begrenzt sich selber, so das Werk des Künstlers; die Nützlichkeit muß den Zweck außer sich suchen und verdient ihr Lob erst wenn sie ihn erreicht hat. Ein Künstler kann gedacht werden, der einsam in einer Wüste arbeitend, eine Statue schafft von vollkommener Schönheit, ohne zu fragen, ob ein anderer als er und

das Licht des Tages sie betrachten; ein Handwerker, der einsam fortarbeitete, ist ein Unding, ein Töpfer, der auf's Gerathewohl Gefäße formt, deren keiner bedürftig ist. Und dennoch sind die Gefäße, die man braucht und fortwirft, einer doppelten Betrachtung fähig. Werthlos im höheren Sinne zu der Zeit ihrer Nützlichkeit, werden sie nach tausend Jahren zu Monumenten vergangener Cultur, und der Geist des Volkes redet aus ihnen. So aus den handwerksmäßigen Malereien der Egypter, ja aus den einfachen Verzierungen alter germanischer Aschenkrüge. Denn auch das Handwerk hat einen Geist, den unbewußten Geist eines Volkes im allgemeinen, der Künstler aber steht über seinem Volke und seiner Zeit, und was er hervorbringt, ist ein Symbol eigner Gedanken, die er seinem Volke als Geschenk in den Schooß wirft.

Wo also die Kunst betrachtet wird, muß auch das Handwerk betrachtet werden, aber man muß sie unterscheiden, denn es entsteht sonst eine Verwirrung, welche das eine wie das andere verdunkelt. Damit es geschehe, dazu bedarf es der Freiheit. Nur wer rücksichtslos auf die Laute jener Sprache horcht, die in der Stille des tiefsten Herzens sich hörbar macht, wird im Momente schon wissen können, ob ein Werk in der Hingabe an das Schöne geschaffen sei, oder ob es aus profanen Händen hervorging, welche der Fertigkeit eines Handwerkers dienstbar waren, der nichts besaß als ein feines Gefühl für die Schwächen des Publikums, und das Geschick, ihm zart streichelnd wohlzuthun. Ich brauche hier nur an das Theater zu erinnern.

Der Künstler stellt das Ideale dar. Dieses Wort ist wie alle, welche im Munde des Erkennenden Zeichen hoher Verehrung sind, auf den Lippen derer, die nur darum die Kunst lieben, weil sie die Leerheit ihrer Seele mit ihr füllen möchten, zu einem nichtigen Lobe geworden, bis man es zu gebrauchen Scheu trug. Füllen wir es wieder mit seinem edlen Inhalte.

Indem wir leben und Erfahrungen sammeln, werden wir

inne, daß nichts auf Erden vollkommen sei. Während wir auf der einen Seite in allem, was geschieht und geschaffen ist, eine Manifestation ewiger in sich verbundener Gesetze gewahren, sehen wir auf der andern, daß diese Gesetze überall einer Störung unterliegen, deren Wesen wir das Zufällige nennen, ehe wir es erkannt haben, und wir entdecken, daß durch eine ewige Kreuzung unendlicher Einflüsse nichts in der Vollkommenheit zur Erscheinung kommt, zu welcher es seine innere Anlage befähigt und der es entgegenstrebt.

Des Menschen Seele aber, beugt sie sich auch zuletzt unter der Wahrheit dieser Erfahrung, giebt sich dennoch nicht zufrieden bei dem Gedanken, daß dem einmal so sein müsse; ein tief verborgenes Gefühl wiederholt ihr, daß es einst anders war und einst anders sein werde. Aber auch mit diesem Troste begnügt sie sich nicht, sondern in unbewußt schaffender Thätigkeit gestaltet sie nach dem Muster dessen, was sie sieht und erlebt, ein geistiges Bild der Schöpfung, frei von jenen Störungen, als doppeltes Symbol eines höheren Daseins, das in der Vergangenheit begraben liegt und in der Zukunft auferstehen wird. Diese unsichtbare selbstgeschaffene Welt nennen wir die ideale.

Kein Mensch, auch der niedrigste nicht, dem dieser Besitz fehlte. Kein Verlust, der den seinen nach sich zöge. Als ein unveräußerliches Gut verbleibt das Ideal dem Menschen eigenthümlich und selbst wo es versunken und verloren schien, taucht es immer wieder empor. Es ist das Land, an dessen Scholle wir Alle kleben, dessen Leibeigene wir sind. Es ist eine Sclaverei, der wir nicht zu entrinnen vermögen, sei es nun, daß wir stolz und beglückt durch sie in ihr das einzige wahre Gut erblicken, sei es, daß wir uns ihr mit verneinender Hartnäckigkeit zu entreißen suchen. Jedem Sterblichen ist die Sehnsucht nach dem Ideale angeboren. Sie kann ermatten, sie kann fast ganz ertödtet sein, und wenn selbst der Fall einträte, daß sie beim Einzelnen nicht mehr zur Erscheinung käme, stets wird sie dennoch

die Nation im Ganzen besitzen und niemals aufgeben. Entweder träumt sie von einer zukünftigen Größe oder sie betrauert eine verlorene.

Was dem Ideale eines Volkes entspricht, nennen die Menschen das Schöne, Gute; diejenigen, welche es lebhafter als andere empfinden, stehen hoch in der allgemeinen Achtung, die, welche das Gefühl des ganzen Volkes in sich vereinigen und aussprechen, deren Seele die Seele Aller ist, sind die Männer, die man liebt und verehrt, die aber, in denen der Widerschein des allgemeinen Bewußtseins so stark wird, daß es sich in ihnen am reinsten abspiegelt, und daß sie dieses Abbild in Musik, in Sprache oder sonstwie von sich loslösen, bis es ein eignes Dasein gewinnend als die Verkörperung dessen, was die Nation für gut und schön hält, dasteht: die Männer sind die Künstler, Männer, die die Verehrung des Volks zur höchsten Höhe emporhebt. Sie zeigen ihm seine eigne Seele am tiefsten, seine Sehnsucht am lockendsten, seine Zukunft und Vergangenheit im reinsten Lichte. Sie wiederholen ihm mit überraschenden Worten seine geheimsten Gedanken und lehren es seine eigne Sprache reden. Sie zeigen ihm seine Gestalt in der Vollendung. Wo sie auftreten, grüßt sie jeder, wo sie fortgehn, folgen ihnen begehrlich alle Gedanken, und was von ihren Werken zu erlangen ist, wird als das höchste Besitzthum gewahrt und festgehalten. In solchen Gefühlen ehren wir Goethe, Beethoven, Schiller, Mozart.

Der Künstler steht mit seinem Volk im nothwendigen Zusammenhange. Erhebt sich ein Volk so hoch über die andern Völker, daß es sich zu ihnen verhält, wie seine Künstler zu ihm selber, dann erweitert sich deren Herrschaft in's ungeheuere. Die Griechen nehmen einen so hohen Rang ein. Phidias, Homer, Sophokles arbeiteten für alle Völker und alle Zeiten, Corneille und Racine dichteten nur für Frankreich, Shakespeare nur für die germanischen Völker. Dennoch waren jene Griechen, und dieser ein Engländer, und der nationale Boden gehört zu ihrer

Persönlichkeit. Ohne den Boden, auf dem sie stehen, sind sie nicht denkbar. Ohne die blühende Erde, auf die sie herabscheint, wäre die Sonne eine todte Masse qualvoller Klarheit, ohne ihre Strahlen die Welt eine finstere Wildniß, ein formloses grauenvolles Dickicht, eines bedarf des anderen, erst die Berührung läßt das Leben entstehn. So bedarf ein Volk seiner Künstler, erst das Verständniß der Menschen und die Verehrung giebt ihnen Namen und Würde, aber auch erst ihr Wort, ihr Werk dem Volke die Fähigkeit, zu lieben und zu verehren. Der Künstler steht da zwischen dem Endlichen und Unendlichen; wo beide aneinanderstoßen, fängt er den Blitz des Gewitters auf, hält ihn fest und giebt ihm ewige Dauer. Ewig: so lange die Menschen leben, die ihn verstehn; sterben die Völker, die ihn liebten, so geht sein Ruhm mit seinen Werken unter.

Doch das ist kaum zu denken und zu fürchten. Ein Volk entsteht und stirbt nicht wie ein Thier, das auftaucht und zu Grunde geht. Wo ein Volk mächtig und groß wird, hat es Vater und Mutter, die es zeugten. Nicht überall verfolgen wir die Mischung, oft aber liegt sie klar vor Augen. Immer theilen sich die Völker, und aus den einzelnen Partikeln, die von verschiedenen Seiten sich begegnen, entstehen die neuen Nationen. Wunderbarer noch als das körperliche Ineinanderfluthen der Massen ist die geistige Vermählung der Culturen mit einander. Aus römischen Vorbildern entwickelte sich die Comödie der Italiener, durch Frankreich gelangte sie nach England, dort befruchtete sie den Boden, auf dem Shakespeare's Blüthen erwuchsen. Aus dem Zusammenfluß spanischer, englischer, italienischer und antiker Elemente entsprang Corneille's und Racine's streng nationale Form der Tragödie. Aus der egyptischen erwuchs die griechische Sculptur, aus byzantinisch leblosen Anfängen die altitalienische Malerei, neu auftauchend vereinte sich italienische Kunst mit der griechischen in Raphael und Michelangelo. Aus wieviel Quellen floß Goethe's und Schiller's Arbeit zusammen?

Ueberall Berührung, überall stehen die großen Männer auf fremden Schultern. Das Entfernteste fliegt zu einander und vereint sich. Nirgends springen sie empor wie die Quellen aus dem Felsen, sondern aus tausend Canälen strömt ihnen das Leben zu, trübe fließt zuerst das Gewässer durcheinander, und im Laufe der Dinge klärt es sich und gewinnt einen Namen. Stufenweise wachsen sie und schreiten vorwärts. Endlich stehen sie da in eigenthümlicher Kraft, und jedes ihrer Werke trägt den Namen des Schöpfers auf der Stirn. Die Menschen wissen alle, daß nur Einer lebt, der das vollenden konnte.

Eins aber geschieht niemals: bringen die Künstler auch Werke hervor, deren göttliche Schönheit unsre Sehnsucht befriedigt, sie selbst sind wie wir Alle jenen Störungen unterworfen, welche die unvertilgbare Mitgift der menschlichen Natur bleiben. Sie schaffen das Ideale, sich selbst schaffen sie nicht neu, sie sind nur die Priester, was sie geben ist größer als sie selbst sind. Aber sie allein vermögen es darzureichen, und so, trotzdem daß sie ein eigenes, losgelöstes Dasein tragen, verschmelzen ihre Werke dennoch mit den Schicksalen ihrer Personen und das Verlangen der Menschheit, dies beides als ein unzertrennliches Ganze anzusehen, ist so groß, daß man, wo alle Nachrichten fehlen, aus den Werken selbst die persönlichen Erlebnisse des Künstlers rückwärts wieder abzuleiten versucht. Die Madonna Raphael's in Dresden soll ein Bild der Fornarina sein, Shakespeare's Sonette reizen immer auf's neue die Erklärer, Goethe's, Lessing's, Schiller's Schritten spürt man mit gewissenhafter Neugier nach, und das ganze Volk betheiligt sich daran, auch die geringsten persönlichen Notizen herbeizuschaffen. Es liebt den Mann, es verehrt ihn, er soll kein bloßer Name sein, an tausend irdischen Kleinigkeiten wird es immer wieder mit neuem Entzücken inne, daß dieser Mann wie alle andern lebte, aß und trank, und indem es ihn herabzieht zu der täglichen Existenz des Tages, hebt es sich selbst empor zu ihm, mit dem

es sich nun ganz und gar verbunden fühlt. Dennoch werden wir nie von dem wirklichen Leben großer Männer das erfahren, was diejenigen allein wissen, die sie täglich sahen und im Stande waren, ihr Wesen zu fühlen. Was wir uns bilden, ist immer eine Phantasie, bei der wir selbst, ohne es zu wissen, die erste Rolle spielen. Wir sehen sie wie wir sie sehen möchten. Alle empfangenen Nachrichten ordnen wir unwillkürlich in diesem Sinne, heben hervor, was uns beliebt, übergehen, was wir lieber verschweigen möchten, und die Sehnsucht nach dem Ideale ist es, die uns so zu verfahren lehrt. —

Das Buch, dessen Lectüre all diese Gedanken mit neuer Lebhaftigkeit in mir erwachen ließ, sind Guhl's Künstlerbriefe. Der Autor hat in zwei Bänden eine lange Reihe von Briefen mitgetheilt, die von Malern, Bildhauern und theilweise ihren Freunden und Protectoren geschrieben sind. Das Werk beginnt mit den älteren italienischen Meistern und reicht bis in's vorige Jahrhundert. Ueberall sind die prägnantesten Schriftstücke ausgewählt, jedes einzelne ist mit einem Commentar versehen und überdies werden die verschiedenen Künstler in ihrer ganzen Wirksamkeit durch kurze Einleitungen charakterisirt.

Viele sind darunter, welche keinen Anspruch auf Unsterblichkeit haben, deren Thätigkeit nur eine handwerksmäßige war, ohne darum tief zu stehen. Viele sind ferner darunter, die große Künstler waren: Lionardo, Tizian, Correggio, Murillo, Rubens, ich zähle sie hier nicht weiter auf. Zwei aber verdienen einen höheren Namen, sie sind große Männer, Raphael und Michelangelo. Dieser Unterschied ist tiefer, als man zuerst denken möchte. Euripides, Calderon, Racine waren große Dichter, Sophokles, Aeschylos, Dante, Shakespeare, Goethe waren große Männer, Alexander, Scipio, Hannibal, Cäsar, Friedrich, Napoleon waren das, Turenne, Eugen, Blücher, Wellington nur große Feldherren. Ein großer Mann spricht sich aus als eine allgemeine Macht. So bedeutend ist sein Geist, daß der Stoff fast

gleichgültig wird, an dem er sich erprobte, die andern, die nur groß waren in einer bestimmten Richtung, bedürfen erst des Vergleiches mit den übrigen, setzen eine niedere Masse voraus, aus der sie hervorragen. Sie waren fähiger, klüger, glücklicher, als ihre Genossen, diese bilden stets den Maßstab für ihre Größe; jene aber bedürfen dieser Folie nicht, sie trennen sich von der Menge der Sterblichen, sie führen ein eigenes Dasein. Wie zerstreute Körper eines anderen Gestirns scheinen sie vom Himmel gefallen hier und dort nach dem Willen des Schicksals aufzutreten. Wo sie sich zeigen, fällt alles Licht auf sie allein, die anderen stehen im Schatten. Verwandt unter einander wie die Glieder einer unsichtbaren aristokratischen Familie stehen sie dicht zusammen in einer leuchtenden Wolke vor unseren Augen; die Jahrhunderte, die Nationalität trennen sie nicht, Raphael und Phidias reichen sich die Hände, Friedrich der Große steht uns nicht näher als Cäsar, Plato und Homer uns nicht ferner als Goethe und Shakespeare. Eine irdische Unsterblichkeit läßt sie wie Lebende erscheinen, unwillkürlich legen wir alles, was bedeutendes geschieht, vor ihre Füße und fragen nach ihrem Urtheil. Fremd auf Erden und dennoch einzig berechtigt, sie zu bewohnen, glücklicher als die Glücklichsten und unglücklicher dennoch als die Geringsten von uns, die wir nicht wie sie das Vollkommene ahnen, und nicht wie sie deßhalb den Jammer fühlen, durch eine ungeheure Kluft von ihm geschieden zu sein, über die keine Brücke führt und keine Flügel tragen. Einige gab es, die ein früher Tod vor den Jahren fortnahm, wo die Qual der einsamen Arbeit beginnt, die Meisten aber lernten in einem weithingestreckten Alter die Schmerzen kennen, die sie nur allein erfahren und begreifen konnten. Ich nenne Raphael und Michelangelo.

Sie stehen neben einander wie Achilles neben Hercules, wie die kraftvolle Schönheit, die alles überstrahlt, neben der düsteren Gewalt, die alles überwindet, wie ein kurzer sonniger Frühling

neben einem langen Jahre, das im Sturme beginnt und unter Stürmen aufhört. Raphael's Werke sind wie goldene Aepfel, die an einer ewigen Sonne reiften; keine Mühe sieht man ihnen an, arbeitslos scheint er sie hingeworfen zu haben, und selbst wo er das Verderben und das Furchtbare darstellt, tragen seine Bilder eine klare Schönheit in sich, belasten niemals das Gemüth, das in Bewunderung versunken ist. Michelangelo's Gestalten aber wissen nichts von jenen lichten Regionen; unter einem wolkenschweren Himmel scheinen sie zu wandeln, in Höhlen scheinen sie zu wohnen und ihr Schicksal jede fortzurollen wie eine Felsenlast, die alle Muskeln bis auf's höchste anspannt. Ernste, trübe Gedanken durchziehen ihre Stirn, es ist als verschmähten sie in ihrer Hoheit das lächelnde Dasein, in das Raphael die seinigen hinaussandte. Bei jedem Schritte scheinen sie sich zu erinnern, daß die Erde unter ihren Füßen eine eiserne Kugel sei, an die sie gefesselt sind, und unsichtbar schleppen [illegible] Ketten nach, mit denen sie die Gottheit an ein düsteres Schick[illegible] schmiedete.

Keines Künstlers Leben ist auch nur von ferne dem [illegible] Raphael an Glück zu vergleichen. Keine Kämpfe gegen [illegible] und Feindschaft bedrängten seine Jugend. Als Kind, [illegible] so nennen, erregte er die größten Hoffnungen, [illegible] füllte und übertraf er sie, und bald in einem [illegible] Niemand ahnen konnte. Wer hatte geglaubt, daß [illegible] zu erreichen möglich wäre? Als Francesco Fran[illegible] male eines seiner Bilder sah, legte er den [illegible] starb vor Gram, daß er nun nichts mehr [illegible] Rasch entwuchs der Jüngling seinen Mei[illegible] zu Gemälde verfolgen wir die größere Ent[illegible] Zuerst sind seine Bilder kaum von denen [illegible] scheiden, bald ist es nur noch Michelan[illegible] ihn reizte. Sie kannten sich, sie ehrten [illegible] nicht. Es war unmöglich; jeder [illegible]

in seinem Geiste. Doch es war keine ausgesprochene Rivalität, es wäre vielleicht eine geworden. Raphael verfiel dem Tode in der Blüthe seines Lebens. Keine Abnahme seiner Kraft, kein Stehenbleiben, keine Manier ist bei ihm wahrzunehmen, wie sie bei Michelangelo hervortritt, der die Welt in eigenthümlicher Weise grandios erblickte und darstellt. Der menschliche Körper war seinen Händen vertraut; die unmerklichsten Wendungen wußte er zu unterscheiden, Schönheit in jeden Nerv zu legen, der sich anspannte oder erschlaffend nachließ. Raphael's Gestalten erschöpfen die Möglichkeit menschlicher Bewegung, wie die Bildsäulen der Griechen die der menschlichen Ruhe, wie die Gedichte Shakespeare's die der menschlichen Leidenschaft, Goethe's Gedichte die der liebenden Betrachtung erschöpfen. Seine Werke sind ganz vollendet. Das scheinbar Fehlerhafte wird zu einer Eigenthümlichkeit, wie die Abweichungen der Natur nicht gegen ihre Gesetze verstoßen. Sehen wir sie an, so steht unsere Sehnsucht still und verlangt nichts mehr. Wir wollen nur sehn, die Gedanken verschwinden, die Forderungen der Phantasie verstummen und sind befriedigt. Kein Gedanke daran, daß er für Andere malte, daß er Gold und Ruhm im Sinne hatte, sein eignes Glück scheint er gesucht zu haben indem er arbeitete. Die Göttin der Schönheit bot ihm ihre Lippen und er küßte sie, ihren Nacken, den er umarmte, was lag ihm daran, ob es gesehen ward oder nicht? er stand nicht auf dem Theater seiner Geliebten gegenüber und begeisterte sich, um Andere zum Beifall zu begeistern. Er genoß das Leben und malte. Seine Bilder zeigen ein Studium, das heute unerhört ist; aber es scheint ihm nur ein Genuß gewesen zu sein. Es entzückte ihn, eine schöne Gestalt drei- viermal zu wiederholen, ehe er sie malte, die Lage eines Körpers immer anders und anders darzustellen, ehe er sie definitiv zu seinen Bildern benutzte. Es quoll ihm aus den Fingern, es war keine Arbeit, wie einem Rosenbusche das Blühen keine Mühe macht, was er angriff, verwandelte sich in Schönheit. Mitten

in ihr knickte sein Leben. Es entblätterte sich nicht langsam. Plötzlich war er nicht mehr da, er ging unter wie eine blühende Stadt, die in's Meer versinkt mit all ihrem Reichthum.

Ein Zauber umgab ihn und erfüllte die, denen er begegnete. Alle empfanden es, die mit ihm zusammen waren. Wo er arbeitete, verstummten Neid und Eifersucht zwischen den Künstlern, sie wurden einig und ordneten sich ihm unter, sie liebten ihn. Wenn er zum Vatican ging, umgaben ihn mehr als ihrer fünfzig, von ihnen begleitet stieg er die Stufen des Palastes hinan. Er, vielleicht jünger als die meisten von ihnen, schöner, vornehmer als sie alle. Und dennoch haben wir kein sicheres Bild von ihm. Aber wer kennte ihn nicht? Wem wäre er fremd? Wenn ich vor seinen Werken stehe, glaube ich ihn besser zu kennen als seine besten Freunde, die mit ihm waren. Und so dachten Millionen von Menschen seit der Zeit, daß er gestorben ist, wenn sie vor seine Gemälde traten. Das ist der begeisternde Reiz des Ruhmes, von allen gekannt, von allen geliebt zu sein. Ruhm ist etwas anderes als Lob und sichtbare Ehre. Berühmt sind diejenigen nicht, von deren Verdiensten viel gesprochen und geschrieben wird, sondern die, von denen die Leute wissen, wer sie sind, die sie kennen, von denen sie schweigend fühlen, wie groß sie sind und wie unentbehrlich ihre Thaten.

Dieses Ruhmes genoß Raphael wie kein Sterblicher vielleicht vor ihm und nach ihm. Alexander ließe sich ihm vergleichen, der so jung wie er und so glänzend eine ungeheure Laufbahn durcheilte, und so in seiner Blüthe endete. Byron's Berühmtheit leuchtet mit trübem Lichte neben der seinigen. Auch er war in jungen Jahren der größte Dichter seines Volkes und die anderen huldigten seiner Uebermacht. Aber gefangen genommen von den Kreisen, deren Weihrauch er verachtete und dennoch einschlürfte, kränkelte er von Anfang an und fiel seinem doppelten Leben zum Opfer, dem er sich nicht zu entwinden vermocht hat. Alexander war ein königlicher Jüngling, die Sphäre beengte ihn

nicht, in der er geboren war, Raphael ein Künstler und niemals etwas anderes als das. Er soll nach dem Cardinalshute gestrebt haben. Wir haben nicht von dem zu reden, was er hätte thun können, wohin er sich vielleicht gewandt hätte im Laufe des Lebens, sondern nur von dem, was er wirklich gethan hat, so lange er lebte. Wie er dahinschritt vom Beginn bis zu seinem Ende, erfüllte er das Ideal einer Künstlerlaufbahn, und selbst seine Eifersucht auf Michelangelo darf seinen Ruhm nicht schmälern, sondern erhöht ihn. Wer so hoch steht, muß das Verlangen tragen, der erste zu sein von allen und keinen über sich zu dulden.

Was wir über das Verhältniß beider Künstler wissen, ist nicht klar und von zweifelhaftem Werthe. Aussprüche großer Männer über ihres Gleichen, auch wo sie scharf lauten, haben nicht die Bedeutung der bösen Worte, mit denen mittelmäßige Naturen sich den Rang streitig machen. Wenn Michelangelo einmal im Zorn ausrief, was Raphael von der Architektur wisse, daß wisse er durch ihn, so wollte er Raphael dadurch nicht kleiner und sich nicht größer machen. Goethe hätte ebenso vielleicht von Schiller sagen können: was er geworden ist, das ist er durch mich geworden, Aeschylos dasselbe von Sophokles, Corneille von Racine. Allgemein betrachtet eine Unwahrheit, wären diese Worte im Momente und unter besonderen Umständen berechtigt gewesen, und diejenigen hätten sie auch richtig aufgenommen, für die allein sie gesprochen wurden, die vom Geiste der augenblicklichen Stimmung erfüllt den Gedanken als wahr erfaßten, dem sie zum Ausdruck dienen sollten.

Es giebt kein erhabeneres, kein rührenderes Lob als die Art, wie Vasari, Michelangelo's Freund und Schüler, Raphael's Oberherrschaft über alle Künstler nicht seiner Meisterschaft und der Klugheit seines liebenswürdigen Benehmens zumeist, sondern dem Genius seiner schönen Natur zuschreibt. Alle Maler, nicht nur die geringen, auch die größten, welche auf ihren eigenen

Ruhm bedacht waren, arbeiteten unter ihm in unerhörter Eintracht. Zwistigkeiten und böse Gedanken fielen todt zu Boden. Bedurfte er der Hülfe eines Künstlers, so ließ dieser augenblicklich seine eigene Arbeit stehen und eilte zu ihm. Wie ein Fürst lebte er. Alle folgten ihm nach, um ihn zu ehren. Und der Papst, der ihn wie ein Freund empfing, kannte keine Grenzen der Freigebigkeit ihm gegenüber. Das aber verführte seine Bescheidenheit nicht. Niemand wirft ihm vor, daß er Schätze gesammelt habe. Mit welch natürlicher Grazie ordnet er sich dem Fra Giocondo unter, einem alten gelehrten Mönche, den ihm der Papst zur Seite gegeben hatte als er ihm die oberste Leitung des Baues von Sanct Peter übertrug. Der Brief an seinen Oheim Simone Ciarla, gegen welchen er sich darüber ausspricht, klingt wie der Ausdruck eines bescheidenen Jünglings. Er hoffe von ihm zu lernen, schreibt er, und immer vollkommener in seiner Kunst zu werden. So schreibt er 1514, als er in seinem einunddreißigsten Jahre stand.

1483 ist Raphael in Urbino geboren. Sein Vater, ein mittelmäßiger Maler, starb zu früh um sein Lehrmeister gewesen zu sein. Er scheint sehr früh nach Perugia gekommen zu sein, wo er zuerst bei Perugino lernte, dann sich als Meister mit eigenem Atelier etablirte. Aussicht auf besseren Verdienst führte ihn nach Florenz, die Empfehlung seines Landsmanns Bramante von da nach Rom. Fünfundzwanzigjährig trifft er dort ein und siebenunddreißigjährig ist er dort gestorben.

Welch ein geringer Umkreis örtlicher Entfernungen. Urbino, Florenz, Rom, eins liegt so nahe bei dem andern, man könnte sagen, Raphael sei niemals von der Stelle gekommen. Michelangelo's Reisen wären eben so beschränkt geblieben, hätte ihn nicht seine Flucht zweimal bis nach Venedig verschlagen. Damals aber lag der Schwerpunkt der Welt in Italien und der Italiens in Rom. Es waren die Zeiten, wo die romanischen Völker noch das Schicksal der Welt gestalteten.

Am liebsten lese ich über Raphael, nach Vasari's Lebensbeschreibung, was Rumohr in den italienischen Forschungen sagt. Ruhmor's Stil ist vielleicht die reinste Nachahmung der Goetheschen Weise, die Dinge mitzutheilen, wie er in seinem Alter zu thun pflegte. Nennen wir Goethe's Stil behaglich, so könnte man den Rumohr's bequem nennen. Er schreibt als spräche er und er spricht mit der gemessenen Breite eines Mannes, der das Richtige mit Ruhe hinstellt. Da er in Kreisen lebte, in denen, das Unwichtige vorzubringen, für geschmacklos gilt, so trägt seine Art, zu denken und sich auszudrücken, einen Stempel der Vornehmheit im besten Sinne. Es ist in Deutscher Sprache wenig über Kunst geschrieben worden, das mit seinen Schriften gleichen Rang hätte. Passavant widerspricht ihm und den andern Männern oft, welche Raphael's Leben zum Gegenstande ihrer Studien gemacht haben. Im ganzen betreffen die streitigen Punkte aber nur Nebendinge, deren Entscheidung auf das Leben des Künstlers kein eigenthümliches Licht wirft. Der Herausgeber der Künstlerbriefe hat in der Einleitung und den Erklärungen gegeben, was für den theilnehmenden Leser von Wichtigkeit ist. Es sind nicht allzuviel Briefe vorhanden. Stil und Inhalt haben stets etwas klares liebenswürdiges, das man auch dann in ihnen entdecken würde, wenn man gar nicht wüßte, wer sie geschrieben hat. Dennoch darf ich eine Bemerkung hier nicht ungesagt lassen, welche dem ganzen Buche gilt.

Diese Briefe sind nichts, was zu unserer Vorstellung von dem Wesen der Künstler unbedingt nothwendig ist: höchst bedeutende Nebenquellen zur Kenntniß der Männer, allein nichts mehr. Deßhalb, indem an die verschiedenen Briefe allerlei Nachrichten und Bemerkungen angereiht werden und wir so den Künstler im Leben weiter begleiten, sind diese Schriftstücke dennoch keine Angelpunkte, welche in sich Denkmäler der Entwickelung bilden, wie die Gemälde oder die Ereignisse geistiger und politischer Natur, unter deren Einfluß das Leben seine Richtung verändert.

Der Zweck des Buches war, nur die Briefe zu geben und sie zu commentiren, dies ist auf ausgezeichnete Weise geschehen. Für diejenigen aber, denen die gesammte Thätigkeit und das Leben der Maler durch dieses Buch vielleicht zum erstenmal vor Augen gestellt wird, kann dadurch die Idee entstehen, als wären die Briefe Hauptsachen, was sie nicht sind. Heutzutage mögen freilich die zwischen Goethe und Lotte gewechselten Briefe bekannter sein als der Werther selbst, überhaupt die Correspondenzen Schiller's und Goethe's mehr gelesen werden als ihre Werke. Dies ist eine falsche Richtung. Wer ein einziges von Raphael's Gemälden mit hingebendem Verständnisse betrachtet, erfährt mehr dadurch von ihm, als er aus all seinen Briefen herauslesen kann. Mit diesen Bemerkungen weise ich nur auf eine Seltsamkeit unserer Zeit hin, welche mit Vorliebe die unwichtigen Nebendinge hervorsucht und über ihrer Betrachtung oft die Begeisterung für das Ganze zur Nebensache werden läßt.

Der erste von Raphael's Briefen ist aus dem Jahre 1508, von Florenz datirt und ohne bedeutenden Inhalt, der zweite aus demselben Jahre nur wenig Reihen lang an Domenico Alfani gerichtet. „Ich bitte Euch, Menecho," schreibt er, „schickt mir doch die Liebeslieder des Ricciardo, die von jenem Sturme handeln, der ihn einst auf einer Reise befallen hat." Außerdem verlangt Raphael eine Predigt, Menecho solle den Cesarino daran erinnern, sie ihm zu senden, und von Madonna Atalanta möge er das Geld für ihn erbitten, am liebsten Gold. Liebeslieder, eine Predigt und Gold, — es ist als läge in den wenigen Zeilen das ganze Jahrhundert.

Der folgende Brief, ebenfalls von 1508, ist in Rom geschrieben. Bramante, der mit Raphael verwandt war, hatte seine Berufung dahin durchgesetzt. Der Papst ließ ihn kommen, damit er im Vatican male. Michelangelo traf er dort an. Er hatte ihm bis jetzt kaum in Florenz begegnet. Er dankt in diesem Schreiben dem Francesco Francia für sein übersandtes Bildniß

und entschuldigt sich, das eigene als Erwiderung des Geschenkes der Verabredung gemäß nicht ebenfalls gemalt zu haben. Passavant glaubt, Raphael habe den berühmten alten Meister bereits persönlich in Bologna aufgesucht. Wie er ihn lobt und zuletzt ihn tröstet, zeigt ein reizend jugendliches Gemüth. Wie Francia gegen ihn gesinnt war, giebt ein Sonett zu erkennen, worin er Raphael die höchste Stelle in der Kunst zuertheilt, während er selbst bescheiden in den Hintergrund zurücktritt.

Es folgt der Brief an Simone Ciarla, 1514 geschrieben, worin er vom Heirathen redet und sich auf derartige Vorschläge nicht einlassen will. Er behandelt diese Angelegenheit ganz geschäftsmäßig und dennoch nicht ohne die graciöse Leichtigkeit, mit der er stets das große wie das geringste angreift. Von diesen Dingen geht er auf den Bau der Peterskirche über und bricht in ein begeistertes Lob des Lebens in Rom aus. Tagtäglich, schließt er, lasse der Papst ihn zu sich rufen und unterhalte sich mit ihm über den Bau. Es sei der erste Tempel der Welt. Er werde eine Million in Golde kosten, und der Papst habe keinen andern Gedanken als seine Vollendung.

Raphael wollte unverheirathet bleiben. Er sagt in seinem Briefe, er habe in Rom ganz andere Partien ausgeschlagen als man ihm anbiete. Er wolle keine Frau, er würde niemals mit einer Frau dahin gekommen sein, wo er jetzt stehe, und täglich danke er Gott dafür, so weise gehandelt zu haben.

Trotz diesen Gründen war er später nicht in der Lage, die Hand der jungen Maria di Bibiena, Nichte des Cardinals gleichen Namens, auszuschlagen. Der Antrag war ebenso vortheilhaft als ehrenvoll für ihn. Sein Tod und der Maria's ereigneten sich fast zu derselben Zeit, beider Leichensteine stehen nebeneinander und ihre Inschriften besagen, daß Maria und Raphael als Verlobte gestorben sind.

Er starb demnach ohne in die Ehe getreten zu sein. Auch

Michelangelo, sowie Lionardo da Vinci und Titian starben unverheirathet. Guhl hat daran Betrachtungen geknüpft, ob es überhaupt für Künstler gerathen sei, sich in dieser Weise die Freiheit zu nehmen, und sucht das Leben jener vier Männer in gewissem Sinne als ein Beispiel aufzustellen. Ich kann dem nicht beipflichten. Nur zufällig scheint in diesem Punkte ihr Schicksal zusammenzutreffen. Es ist bekannt, wie man damals in Italien heirathete, und überhaupt, in welchem Verhältnisse die Frauen zu den Männern standen. Benvenuto Cellini's Leben kann für Jedermann als die nächste Quelle dienen, eine Ansicht darüber zu gewinnen. Es herrschte die uneingeschränkteste Freiheit. Titian hatte Kinder, welche er glänzend ausstattete; von Michelangelo und Lionardo da Vinci ist nirgends gesagt, daß sie die Frauen haßten. Legitime Verbindung durch die Kirche und vor dem Gesetz war damals nicht die Bedingung, an welche sich die Gunst schöner Frauen knüpfte. Es war kein Vorwurf ein uneheliches Kind zu sein. Wäre Michelangelo der Vittoria Colonna in jüngeren Jahren begegnet, wäre an eine Heirath zwischen beiden überhaupt nur zu denken gewesen, er hätte die Ehe sicher nicht für ein Hinderniß seiner Künstlerlaufbahn angesehen. Ueberall und so auch bei Künstlern ist es ein trauriger Anblick, wenn Frau und Kinder die freie Arbeit zur drückenden Last machen, allein Beispielen dieser Art ließen sich ebenso viele gegenüberstellen, wo eine glückliche Ehe der reinste Antrieb zur Arbeit und wahrer Entwickelung ward.

Raphael liebte die Frauen. Vasari erzählt, wie ihn einst die Liebe von aller Arbeit abzog, und seine Freunde zuletzt keinen anderen Rath wußten, als daß sie die schöne Frau zu ihm auf's Malergerüst brachten, wo sie nun den ganzen Tag bei ihm saß und er sie arbeitend nicht entbehrte. In Arnim's Novelle: „Raphael und seine Nachbarinnen" ist des Künstlers Leben in den Armen der Schönheit geschildert. Sorglos und die Phantasie voll hoher Gedanken, läßt ihn der Dichter einem an=

muthigen Gesetze der Trägheit folgen, bis ihn zuletzt das Leben aufrieb, das er führte.

Er muß es geahnt haben; er suchte sich loszureißen, aber bei der Arbeit ließen ihm die Gedanken keine Ruhe. Eins der drei Sonette, welche von seiner Hand auf die Rückseite einiger Studienblätter geschrieben wurden und uns so erhalten sind, giebt uns die unmittelbare Anschauung des Kampfes, in dem er seine Leidenschaft zu überwinden suchte. Er scheint das Gedicht hingeschrieben zu haben, um seine Gedanken los zu werden, die ihn lockend umschwebten, man fühlt wie auf die Länge Widerstand unmöglich war.

O Liebe, dein Gefangner muß ich werden!
Zwei glüh'nde Augen sind es, die ich seh',
Die rothen Rosen und den weißen Schnee,
Den schönen Mund, die reizenden Geberden!

Ach, alle Ströme und die tiefe See
Kann diese Gluth nicht löschen, die ich fühle,
Ich aber will, daß sie mein Herz durchwühle,
Es thut mir wohl, daß ich in ihr vergeh'.

O, deine weißen Arme fühl' ich noch
Um meinen Hals gelegt als sanftes Joch,
Ich riß mich los, es war als sollt' ich sterben!

Nun aber sag' ich mir: so viele tranken
Im süßesten Genusse das Verderben,
Drum schweig' ich, weiterdichtend in Gedanken. —

Der nächste Brief ist an den Grafen Castiglione gerichtet. In ihm spricht er sich über das Ideal aus. Er erklärt es auf die einfachste Weise. Was diejenigen nicht verstehen, denen die Ahnung eines schöpferischen Geistes fehlt, daß das Ideal nichts allgemeines, abstractes, verschwimmendes sei, das sich durch Fortnehmen des Individuellen gleichsam als ein Extract aus den

Dingen ziehen lasse, sondern daß es eine neue, von einem bestimmten Geiste erschaffene Gestalt der Dinge sei, die über allem schwebt, was wir die Natur nennen, sich dem aber nur offenbart, der die Gabe empfängt, sie zu sehen, jeder anders, jeder eigenthümlich: das erklärt jetzt Raphael, und er thut es in so trivialen Worten, daß man fühlt, er spreche von etwas ihm ganz geläufigen.

„Wegen der Galatea, schreibt er, würde ich mich für einen großen Meister halten, wäre auch nur die Hälfte der großen Dinge daran, die Ew. Herrlichkeit mir schreibt. Ich erkenne jedoch in Euren Worten die Liebe, die Ihr zu mir heget. Uebrigens muß ich Euch sagen, daß ich, um eine schöne Frauengestalt zu malen, deren mehrere sehen müßte, und zwar unter der Bedingung, daß Ew. Herrlichkeit neben mir stände, um das Allerschönste auszuwählen. Da nun aber ein richtiges Urtheil ebenso selten ist, als es schöne Frauen sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee, die in meinem Geiste entsteht. Ob diese einige künstlerische Vortrefflichkeit besitzt, weiß ich nicht, bemühe mich aber, sie zu erreichen, uud damit empfehle ich mich Ew. Herrlichkeit.“

Der Graf Baldassare Castiglione war einer der glänzendsten und gefeiertsten Männer seiner Zeit, ausgezeichnet durch Geist und feinen Geschmack. Dieser Brief datirt aus derselben Zeit, zu welcher Raphael vom Papste definitiv zum Leiter des Baues von St. Peter ernannt ward, und zwar mit einem Gehalte von jährlich dreihundert Goldscudi. Raphael übernahm den Bau im übelsten Zustande. Er veränderte ihn von Grund aus, indem er Bramante's Plan umstieß, zu welchem aber in späteren Jahren Michelangelo wieder zurückkehrte.

Zu gleicher Zeit mit der Bestallung Raphael's erschien ein Breve des Papstes, wodurch er den Römern bekannt macht, es dürfe kein zum Bau von St. Peter irgend tauglicher Stein behauen werden, es sei denn, daß Raphael seine Einwilligung gegeben habe.

Bei einer Strafe von 100—300 Goldscudi, nach Raphael's eigenem Ermessen anzusetzen, werden sämmtliche Steinmetzen der Stadt angehalten, diesem Befehle nachzukommen. Hierdurch ward er in den Stand gesetzt, die Ausgrabungen zu controliren und viele Monumente der alten Kunst zu retten. Damals war die Zeit, wo man die meisten der herrlichen Statuen des Alterthums, welche jetzt in den Museen von Rom bewundert werden, einzeln hier und dort entdeckte.

Dr. Guhl giebt nun den Brief, in welchem, der bisherigen Annahme nach, Raphael ein Jahr vor seinem Tode den letzten Bericht erstattet haben soll über den Erfolg seiner antiquarischen Arbeiten. Der Verfasser dieses Schreibens beginnt damit, die Superiorität der alten Römer anzuerkennen (von griechischer Kunst wußte man damals noch nichts), denen viele Dinge sehr leicht wurden, welche wir zu den Unmöglichkeiten rechnen. Er berichtet, wie er die Stadt in jeder Hinsicht durchforscht und die alten Autoren studirt habe und wie es ihn dann mit dem größten Schmerze erfüllte, den Leichnam seiner edlen Vaterstadt, einst der Königin der Welt, so jämmerlich zerrissen zu sehen.

Scheint jetzt nun auch mit Sicherheit ausgesprochen werden zu dürfen, daß dieser Brief nicht von Raphael herrührt, sondern daß er in den ersten Jahren Giulio des Zweiten von anderer Hand verfaßt worden ist, so stand dennoch der, welcher vielleicht sein Verfasser war, Andreas Fulvius Raphael in dessen letzten antiquarischen Arbeiten nahe und es sind unzweifelhaft Raphaels Gedanken, welchen wir hier begegnen. So dachte ein ganzer Kreis für das antike Rom begeisterter Freunde damals.

Unwillkürlich stellt man sich Raphael zur Seite und folgt ihm von Linie zu Linie, als wären diese Dinge die dringendste Angelegenheit des Tages, und die Jahrhunderte noch nicht darüber hinweggegangen. Man fühlt, mit welcher Frische er alles in die Hand nahm und wie leicht ihm die Dinge wurden, die er unternahm. Während ein solcher Auftrag zu den Neben=

beschäftigungen gehört, zu denen er sich hergab, während selbst die Leitung des Baues der ungeheuren Kirche zurücktritt vor der Wichtigkeit seiner Gemälde, von denen eines dem andern folgte und jedes eine neue ungeahnte Offenbarung seiner Seele war, hatte er Zeit für seine Freunde und für die Frauen übrig, die er liebte; er suchte nicht die Einsamkeit wie Michelangelo, er breitete die Arme weit aus und zog die Welt an sein Herz, die er liebte. Und mit dieser Kraft verbunden so große jugendliche Schönheit! Als er starb, war kein Künstler in Rom, der nicht weinend seiner Leiche folgte, und der Papst selber, als er Nachricht von seinem Tode erhielt, brach in bittere Thränen aus.

O felice e beata anima, ruft Vasari aus, nachdem er beschrieben, mit welcher Würde und Feierlichkeit sein Begräbniß begangen ward, wer spräche nicht gerne von dir, um dich und deine Werke zu preisen? Wohl konnte die Malerkunst, der solch ein Künstler starb, sich selbst in's Grab legen, denn blind blieb sie auf Erden zurück, da er seine Augen schloß. Wir, die wir nach ihm leben, ahmen sein gutes, sein bestes Beispiel nach, das er uns hinterlassen hat, und, wie es seine Kunst verdient und es unsere Pflicht ist, wollen wir fort und fort von ihm mit tausendfacher Ehre reden. Denn die Kunst, das Colorit, die Composition brachte er zur Vollendnng, keiner konnte ahnen, wie weit er gehen würde, keiner wird größeres als er zu erreichen hoffen.

Während Vasari so schreibt, scheint er im Momente Michelangelo ganz vergessen zu haben. Immer stellt er diesen als den größeren hin, und diese Meinung theilten viele seiner Zeitgenossen, welche Raphael ihm unterordneten. Aber es ist, als ob der Gedanke an den Tod dieses wunderbaren Geistes selbst die Erinnerung an Michelangelo verlöscht habe, der nach Raphael's Verschwinden noch lange Jahre einsam und ohne Nebenbuhler fortarbeitend, durch seine gewaltigen Werke den Verfall der Kunst aufhielt, welcher nach ihm sogleich hereinbrach. Michel-

angelo war in Florenz als Raphael starb. Aus dem, was wir, mehr durch Andeutungen als directe Aeußerungen empfangen, geht hervor, daß sich beide Männer gegenüberstanden. Einer bedurfte des andern nicht, sie suchten sich zu überbieten und den Rang streitig zu machen. Dies ist so naturgemäß, als wir es natürlich finden, wenn wir in alten Gedichten lesen, daß zwei Helden, die sich begegnen, mit einander zu kämpfen beginnen, bis sich herausstellt, wer den andern besiegen konnte. Aber wenn zwei Adler um die Wette der Sonne entgegenfliegen, so sind sie darum keine Feinde, und das Gefühl zwischen ihnen ist nicht der Neid, der geringere Kräfte auseinander hält. Sie fühlen ihre Stärke und wollen einander kennen lernen. Bescheidenheit wäre unerträglich. Beide stellten die Kunst der Alten weit über die ihrige, wie Goethe Shakespeare über sich stellte, aber unter den Lebenden litt es keiner, daß ein anderer ihm den Rang streitig machte. Das ist es, was Schiller und Goethe so lange Jahre bei nächster Nähe auseinanderhielt und ihrer Correspondenz die seltsame Beimischung giebt, welche diejenigen Kälte nennen, die den Dingen gleich einen Namen geben müssen. Jeder erkannte die Größe des andern an, keiner aber stieg von seiner Höhe herunter. Eins jedoch darf uns am allerwenigsten als Maßstab ihrer Gesinnung gegeneinander dienen: der Streit ihrer Anhänger und der Haß, mit dem sie sich verfolgten. Parteien hassen sich immer, wie ganze Völker sich hassen, während ihre Herrscher mit ruhiger Achtung jeder seinen Standpunkt vertheidigt. Wo sich Männer wie Raphael und Michelangelo gegenüberstehen, bedarf es gar nicht der Ueberlieferung einzelner Vorfälle und Aeußerungen. Man betrachte sie beide, man erwäge ihre Kunst, man stelle sich vor, was Rom damals war, das Centrum der Politik und der schönen Künste, man nehme Päpste, wie Giulio und Leo, und das persönliche gegenseitige Verhältniß ergiebt sich von selbst, es ließe sich poetisch construiren, wie sich die Scenen eines Dramas in der Phantasie aufbauen, sobald

die Charaktere großartig und frei von der Kleinheit enger Verhältnisse in voller Kraft einander entgegentreten. Die Feindschaft gewöhnlicher Art, eine Frucht gegenseitigen Verkennens aus Beschränktheit oder weil man die Augen absichtlich mit den Händen zuhält und obendrein eines Gefühls der Schwäche auf beiden Seiten, konnte zwischen ihnen keinen Raum finden. Michelangelo soll gesagt haben, Raphael besitze nichts durch sein Genie, alles durch Arbeit. Damit soll er ihn herabgesetzt haben, Michelangelo, der wohl wußte, was das Wort Arbeit zu bedeuten hat! Meinem Gefühl nach ist dieser Ausspruch ein so großes Lob, daß ich nicht weiß, wie gerade Er sich hätte fassen sollen, um noch deutlicher zu sagen, daß er seinen jugendlichen Genossen verstand, bewunderte und ehrte.

Raphael's allesüberfliegende Liebenswürdigkeit, durch welche er, wie Vasari sagt, den Künstlern ein Beispiel gab, wie sie sich gegen Große, Mittlere und Geringe zu benehmen hätten, war Michelangelo's Element nicht. Er schwebte nicht wie vom Gewölke getragen, über die Gebirge des Lebens fort, er packte die Steine an, schleuderte sie zur Seite und bahnte sich so seine Straße hinüber. Er gab barsche, harte Antworten und kehrte sich an Niemand. Als ihn der Papst zur Vollendung der Sistinischen Kapelle drängte und durchaus wissen wollte, wann er fertig damit würde, antwortete er, wenn ich kann, quando potrò. Der Papst aufbrausend in jähzorniger Heftigkeit erhob einen Stock gegen den Künstler und indem er die Worte quando potrò, quando potrò wiederholte, wollte er losschlagen. So standen Giulio II. und Michelangelo zusammen. Sie kannten sich zu gut, um sich zu trennen, sie geriethen hart aneinander, dies war nicht das einzigemal, aber sie konnten sich nicht entbehren, und da jeder einen festen Grund hatte, auf dem er der ganzen Welt gegenüber sich stolz behauptete, führte sie stets wieder zusammen, was schwächere Naturen getrennt hätte.

Jeder, der sich groß und stark fühlt, liebt den Andern, den

er darin als seinesgleichen anerkennt. Selbst die blutigste Fehde kann sie nicht von einander reißen. Unwillkürlich suchen sich ihre Blicke wieder und finden sich, denn jeder sucht den auf, dessen Wesen ein Maßstab seines eigenen ist, und die Sehnsucht, sich neben ihn zu stellen, überwindet alle Hindernisse. Nach diesem Gesetz zieht das Große das Große an, das Gemeine das Gemeine. Dies Gesetz bestimmt den Lebenslauf der Bettler und der Könige. Ohne es sind einige Verhältnisse gar nicht zu erklären. Voltaire und Friedrich hatten sich zur Genüge kennen gelernt. Der König wußte, daß Voltaire falsch, lügnerisch und viel mehr eitel auf den Zusammenhang mit ihm als ihm wahrhaft ergeben war. Dennoch schrieb er an ihn, schüttete ihm sein Herz aus und erwartete seine Antworten. Er fühlte, daß dieser Mann hoch genug stand, um ihn zu begreifen, und dies Gefühl ließ alles andere zur Nebensache zusammensinken. Liest man Michelangelo's Gedichte durch und sein Leben, wie es Vasari und Condivi beschrieben haben, so empfängt man den Eindruck eines Mannes, der völlig einsam einen ungeheuren Weg zurücklegte. Sieht man aber die Nachrichten über das Leben gleichzeitiger Künstler durch, dann gewahrt man, wie unermeßlich sein Einfluß auf alle war und wie die Strahlen der Kunst in ihm zusammenliefen. Ueberall ist seine Hand im Spiele, uneigennützig hilft er diesem und jenem bei der Arbeit, verhauene Marmorblöcke, welche von andern verdorben unbenutzt dalagen, reizen ihn zum Versuch, was sich aus ihnen gestalten ließe; mitten in den Belagerungszeiten seiner Vaterstadt meißelte er weiter an den Gräbern der Medici. Es liegt ihm nur an der Arbeit, gleichgültig, was daraus werde. Seine aufbrausende Natur geht stets mit ihm durch, ebenso oft kehrt sie zurück, und die Art, wie dies geschieht, ist doppelt rührend und ergreifend. Niemand kann darüber im Zweifel sein, ob das Herz dieses harten Mannes hart und unfreundlich, oder milde und von edler Liebe zur Menschheit erfüllt war. Wenn ich las, wie Beethoven die Menschen

liebte und ihnen dennoch auswich, fiel mir des großen Florentiners zurückgezogenes Wesen ein, während Mozart's geselliger Umgang mit allen, die ihm begegneten, an Raphael erinnert. Wie verschieden aber dieser Beiden Lebenslauf! Wie zwei Schmetterlinge aus den Gärten der Hesperiden, wehte sie der Sturm des Lebens in die Welt hinein, in der sie zu Grunde gingen. Der eine aber, weil er in ein zu üppig blühendes Gefilde verschlagen ward, der andere, weil er über steinige Aecker hinflog, bis er ermattet zu Boden fiel.

Mozart's wie Raphael's Schöpfungen stehen fertig da, als wären sie so dem Boden entwachsen. An ihnen ist nichts zu ändern, keine Arbeit an ihnen sichtbar; sie existiren; ihr einziger Zweck ist, die Lücke auszufüllen, die unausfüllbar entstehen würde wenn sie fehlten. Sie lassen sich von allen Seiten betrachten. Man geht um sie herum wie um eine blühende Aloë. Auch Shakespeare's Dichtungen sind so geartet. Aber indem sie so vollkommen und abgeschlossen sind, fehlt ihnen eins, eins das Michelangelo's Werke besitzen, das Beethoven's Musik hat und das diese Männer zu uns in eine so menschliche Nähe bringt: sie geben Kunde von dem dämonischen Drange nach Gestaltung, der die Seele ihrer Urheber ängstigte und der wahre Schöpfer ihrer Werke ist. Sie versenken uns nicht in sorgloses Entzücken, sondern den Kampf und den Sieg oder auch nur die Ahnung des Sieges bringen sie in unvergeßlichen Formen und in verklärendem Lichte dar. Betrachte ich Raphael's Madonna auf der Dresdener Gallerie, so scheint die ganze Welt sich aufzulösen in Nebel ringsum, und nur diese Gestalt besteht vor meinen Augen. Mit einem Worte: sie nimmt dem Geiste die Freiheit, sie reißt ihn an sich und schwingt sich auf mit ihm zu höheren Regionen. Wie anders der Eindruck, den ein Sculpturwerk von Michelangelo, ein unvollendetes, auf mich ausübt. Ich kenne es nur aus einem Gipsabgusse im neuen Museum. Das Original ist in Paris. Es stellt einen sterbenden Jüngling dar, eine von

den Gestalten, welche das Grabmal Giulio des Zweiten umgeben sollten, wie es in der ersten Anlage beabsichtigt und begonnen ward. Sie sollten die besiegten Provinzen des Reiches bedeuten. Der Körper steht aufrecht, ein unter der Brust herlaufendes Band hält ihn wie eine Fessel empor, ohne es sänke er auf den Boden nieder; der eine Arm will die Brust berühren, der andere liegt aufwärts über dem Haupte, das sich matt und mit dem Ausdruck des Todes zur Seite neigt. Die göttliche Zartheit der Jugend ist über die Gestalt ausgegossen. Ein sterbendes Lächeln umzuckt die Lippen, ein Ausdruck des tiefsten Jammers lastet auf den Augen. Man steht davor und der Schmerz um die in Tod sich auflösende Schönheit durchdringt die Seele. Man fühlt sich freier, größer; man möchte zu Ende gehen wie er. Jede Linie fließt aus demselben Gefühle. Die schmalen Hüften, die kraftlosen Knie, die erschlaffenden Hände, die Augen, auf welche die Lider herabgesunken sind, vor denen die Welt verschwimmend schon auf- und abwogt, die bald ganz verschwinden wird; — dieses Werk zieht mich mächtig an das Herz eines Menschen, eines gewaltigen Künstlers, ich denke an Michelangelo, und die finstern Gewölke, unter denen er fortschritt, werden mir heimischer als die unendliche Klarheit, zu der mich Raphael mit Flügeln beschenkt. Uns Deutschen steht ein Künstler höher als alle seine Werke. Goethe ist größer als seine Dichtungen, Schiller selbst uns lieber als was er geschrieben. Deßhalb ist auch Hamlet für uns Shakespeare's größtes Werk, weil es am tiefsten seine eigene Seele enthüllt, während die anderen nur Gestalten geben, die mir eben so nah sind als sie mir fern bleiben. Durch Hamlet versenkt man sich mit dem Dichter in die große Frage des Lebens und fühlt schaudernd die schmale Linie zwischen Klarheit und Wahnsinn, die die Straße der menschlichen Seele bildet. Es läßt uns nicht ruhen, es treibt uns zu eigenen Schritten vorwärts. Das thut auch Michelangelo, und ich folge ihm gern, so trübe Sterne seinem Pfade leuchten, statt mit Raphael im

Lichte ruhevoll zu liegen, das alles verleiht, aber nichts den eigenen Gedanken zu erringen übrig läßt. —

Aus der Zeit wo Raphael starb, theilen die Künstlerbriefe nichts Schriftliches von Michelangelo's Hand mit. Seine drei ersten Briefe sind von 1496, 1504 und 1529, sie umfassen einen langen Zeitraum, seine Jugend, seinen ersten römischen Aufenthalt und die Stürme in Florenz, nach denen er dann abermals in Rom in die Periode seines Lebens eintrat, während welcher er alleinherrschend im Reiche der Kunst bis zu seinem Tode Arbeit an Arbeit reihte. Aus dieser Epoche sind zahlreiche Briefe vorhanden; aus ihr sind die meisten seiner Gedichte und überhaupt bezieht sich, was uns von Zeitgenossen über ihn aufbewahrt wurde, zum größten Theile auf diese späteren Jahre seines Lebens.

Der erste Brief vom 2. Juli 1496 meldet seine Ankunft in Rom. 1474 geboren, stand er im zweiundzwanzigsten Lebensjahre, hatte aber schon viel durchgemacht. Sein ganzes Leben war ein fortgesetzter Kampf gegen Menschen und Verhältnisse, der mit dem frühsten Betreten der Künstlerlaufbahn seinen Anfang nahm. Als Kind in die Schule geschickt verbrachte er alle seine freien Stunden mit Zeichnen. Kein Abreden, keine Strafen konnten ihm diese Neigung benehmen. Er besiegt den Widerstand seines Vaters und tritt mit vierzehn Jahren bei Domenico Ghirlandajo in die Lehre. Die Freundschaft mit dem jungen Granacci, welcher ebendort die Malerei erlernte, führte ihn in die Werkstätte dieses Meisters. Er macht erstaunliche Fortschritte. Ein Zug seiner Art und Weise ist uns aufbewahrt, wie sich seine Fähigkeit und zugleich sein Charakter früh offenbarten. Einer seiner Mitschüler hatte eine Gewandstudie Ghirlandajo's zum Copiren erhalten. Michelangelo nahm das Blatt und verbesserte mit seinen eigenen Strichen die Figur und die Manier des Lehrers. Granacci bewahrte die Zeichnung auf und schenkte sie in der Folge Vasari, der sie sechzig Jahre später Michel-

angelo wieder vorlegte. Lächelnd erkannte dieser sein Werk und fügte hinzu: „Damals verstand ich mehr von der Kunst als heute". —

Diese Lust sich an fremder Arbeit zu erproben und mit andern zu concurriren, kehrte ihm oft wieder. Es ist ihm ein Genuß, gleichsam an greifbaren Beispielen inne zu werden, was er vermochte, eine Art Uebermuth im Bewußtsein der Kraft. Wo er fühlte, daß es ihm zukam, der erste zu sein, wollte er nicht der zweite erscheinen. Es liegt ein Anflug von handwerksmäßigem Wetteifer in diesem Bestreben. Es genügte ihm nicht das Bewußtsein allein, vor sich selbst als der größte dazustehn: das Publikum sollte es empfinden. Es sollte wissen, daß er mehr verstehe als alle andern. Er verlangte keine Bevorzugung, aber er drang auf Gerechtigkeit. Schiller hatte etwas von diesem Drange als er Bürger's und Matthisson's Gedichte und auch Goethe's Egmont streng beurtheilte. Es war ihm dabei um die Werke zu thun, nicht um die Personen; während Goethe, als er in jungen Jahren Wieland angriff, dessen Person und nur in zweiter Linie die Werke im Auge hatte. War aber Michelangelo eifersüchtig auf seine Stellung, so war der Gedanke, dadurch groß zu sein, daß andere geringer daständen, seiner Seele fremd. Manchem Künstler kam er zu Hülfe bei der Arbeit, er machte ihnen Zeichnungen zu ihren Bildern, er gab ihnen guten Rath, wie sie vorwärts kämen. Wäre ein größerer Künstler als er erschienen, hätte er sich im innersten Herzen gestehen müssen, dieser kann mehr als du, keinen Moment würde er gezögert haben, offen auszusprechen was er dachte. Wie wahr dies ist, mag aus der Anekdote hervorgehen, welche de Thou in seinen Memoiren aufbewahrt hat. Sie beweist, daß der Hochmuth des großen Meisters anderer Art war als die Selbstüberschätzung beschränkter Kräfte, und seine Bescheidenheit aus einer klareren Quelle floß als aus jener lügnerischen Selbstherabsetzung secundärer Geister, die nur das Lob aus dem Munde derer herauslocken wollen, denen gegenüber sie sich tadeln.

De Thou befand sich in Mantua, wo die Prinzessin Isabelle d'Este ihm und andern die Kunstschätze ihres Palastes zeigte. Darunter auch einen Cupido, eine Marmorarbeit Michelangelo's. Nachdem die Gesellschaft ihn lange bewundernd betrachtet hatte, enthüllte man eine zweite danebenstehende und mit einem seidenen Tuche überhangene Statue, ein Werk antiker Kunst. Beide wurden jetzt verglichen und Jedermann schämte sich, die des Florentiners so hoch gestellt zu haben. Die Antike war noch mit den Spuren der Erde bedeckt, in welcher sie gelegen hatte, aber sie schien lebendig zu sein, während die andere nur ein Stein ohne Leben war. Nun aber versicherte man, Michelangelo habe die Prinzeß inständig gebeten, sein eigenes Werk nie anders als mit dem griechischen zusammen und zwar in dieser überraschenden Weise zu zeigen, damit Kenner beurtheilen möchten, wie weit die Kunst der Alten die moderne überragte.

Es ist die Frage aufgestellt worden, was aus diesen beiden Statuen geworden sei, und man scheint die Richtigkeit der Erzählung überhaupt zu bezweifeln. Hierauf aber kommt es gar nicht an. Mag sie faktisch sein oder nicht, der Vorfall trägt jene Wahrheit in sich, welche höher steht, als die sogenannte historische. Jedenfalls hielt man den Michelangelo einer so großartigen Handlungsweise fähig. Daß man das Allgemeine in den speciellen Fall concentrirte, ist nur eine Folge jener räthselhaft mythischen Thätigkeit, welche den Menschen unbewußt innewohnend an dem Leben großer Männer und an den bedeutenden Ereignissen der Entwicklung eines Volkes so lange formt und dichtet, bis sie in Einklang mit dem Ideale der Nationen gebracht sind. Das Vorgefallene ruht nicht schwer und unveränderlich im Schooße der allgemeinen Erinnerung, sondern wie das Meer die Steine wirft sie die Thatsachen hin und her, bis sie sich abrunden und eine neue Gestalt annehmen.

Das Gedächtniß des Menschengeschlechtes duldet keine allgemeinen Züge, sondern verlangt bestimmte anschauliche Fälle;

wo diese fehlen, werden sie erfunden und sind plötzlich da, ohne daß man weiß woher sie gekommen sind. Corneille starb in Dürftigkeit. Das steht fest, aber was will das sagen? Man verlangt einen handgreiflichen Beweis und erzählt nun, er sei so arm gewesen, daß er sich zuletzt nicht einmal ein Paar Schuhe habe kaufen können.

Bei Schiller's Tode fehlte das Geld, um den Sarg zu bezahlen. Goethe läßt sich mit seiner Frau unter dem Donner der Kanonen von Jena trauen. Francesco Francia stirbt aus Gram als er Raphael's heilige Cäcilia erblickt; Racine aus Kummer, beim Könige in Ungnade gefallen zu sein. Belisar geht mit ausgestochenen Augen bettelnd durch das Land; Philipp von Spanien läßt den Don Carlos tödten; Napoleon schreitet mit der Fahne in der Hand über die Brücke von Arcole den österreichischen Kanonen in den Rachen; Cambronne sagt: die Garde stirbt, aber sie ergiebt sich nicht; oder um in entferntere Zeiten zu gehn: auf einem Wandgemälde sehen wir einen ägyptischen König mit einem Hiebe einigen Dutzend Gefangenen die Köpfe herunter schlagen.

Alles das ist gelogen. Es wuchs wie Unkraut auf unter dem Weizen: keiner hat es gesäet, und es hat kein Recht auf den Boden, wo es steht. Aber es ist nicht auszurotten. Immer wieder stehen die blauen und rothen Blumen im Korne. Vieles aber, was wir als ausgemacht und fest ansehen, mag nicht viel mehr werth sein, und es kommt selten ein historisches Buch heraus, das nicht in dieser Hinsicht die Geschichte corrigirte.

Jeder Lüge liegt eine leicht abzuschüttelnde Willkürlichkeit zu Grunde, dem Mythus aber, und wenn er in den neuesten Zeiten entstände, eine nicht zu ertödtende Lebenskraft. Das Verfahren der Menschheit kann oft als ein wahrhaft künstlerisches bezeichnet werden: man verstärkt hier und da das Geschehene, setzt Lichter auf, verhüllt anderes mit Schatten und bringt so etwas Neues zu Stande, das mit dem wirklichen Faktum nur

in losem Zusammenhange steht, wie die idealische Gestalt eines Gemäldes mit den benutzten Modellen.

Schiller arbeitete sich zu Tode, dies wird eingestanden, Goethe sagt es selbst, alle Vorwürfe, welche darin für das Deutsche Volk liegen, drückt der eine Zug aus, man habe kein Geld gehabt, einen Sarg für ihn anzuschaffen. Goethe's ganzer Charakter nach Einer Seite spricht sich in dem aus, was man von seiner Heirath erzählt. Alle Fehler Racine's liegen in seiner Todesursache. Alles Grauen der spanisch-päpstlichen Politik in der Fabel vom Tode des Don Carlos; alle Begeisterung der aufblühenden Macht Bonaparte's vereint sich in dem Mythus, wie er der Gefahr entgegenging und sie so zauberhaft besiegte. Es giebt keine rührendere Weise, die Macht der Dichtkunst darzustellen, als in der gleichfalls für eine Sage erklärten Erzählung von Sophokles, dem, als er hoch in den Jahren war, von seinen Kindern die Verwaltung seiner Güter entzogen werden sollte, weil er kindisch geworden sei. Er tritt mit seiner Tragödie Oedipus auf Kolonos vor die Richter, und der himmlische Chor, den er ihnen daraus vorlas, bringt sie zu Thränen und vertheidigt ihn. Mag das erfunden sein oder nicht, man hätte es doch nur von Sophokles erfinden können, und so auch nur von Michelangelo, daß er seine eignen Arbeiten neben die Werke der alten Meister stellte, um zu zeigen, wie viel größer sie gewesen, als er selbst. Nicht sosehr die Bescheidenheit ist hervorzuheben, die daraus redet, sondern der Stolz, mit dem er sein Werk dennoch für würdig hielt, mit der Antike verglichen zu werden, mochte es auch vor deren Vollendung zurückstehn. —

Während er so fast noch als ein Kind bei Ghirlandajo in der Lehre war, kam Lorenzo von Medici, der mächtigste Mann in Florenz, auf den Gedanken, eine Bildhauerschule zu errichten. Er besaß einen Garten, der mit Malereien und alten Statuen geschmückt war, an diesen sollten die Zöglinge ihre Studien machen. Er verlangte von Ghirlandajo seine besten Schüler

hinein, darunter befanden sich Michelangelo und Granacci. Michelangelo arbeitete nun mit doppeltem Eifer. Er hatte stets den Schlüssel zum Garten in der Tasche, war selbst an den Feiertagen darin und suchte es allen andern zuvorzuthun, was ihm gelang. So überflügelte er auch den jungen Torrigiano, und da er ihn obendrein durch Spott gereizt zu haben scheint, ward dieser eines Tages so von Eifersucht entflammt, daß er ihm mit großer Gewalt einen Faustschlag mitten in's Gesicht gab, der ihm das Nasenbein zersprengte und ihn für immer zeichnete. Torrigiano mußte fliehen. Michelangelo blieb im Palaste Lorenzo's. Dieser begünstigte ihn in jeder Weise, ließ ihn mit an seiner Tafel speisen, gab ihm alle Monat fünf Dukaten und stellte seinen Vater beim Zollwesen an. Als er im Jahre 1492 starb, kehrte Michelangelo nun in das väterliche Haus zurück. Er war achtzehn Jahre alt. Er hatte aber bereits Arbeiten geliefert, die man als gelungen anerkannte. Jetzt kaufte er sich einen Marmorblock und meißelte daraus einen Herkules von vier Ellen Höhe. Dieses Werk ward allgemein bewundert und kam später nach Frankreich, wo es seitdem verschollen ist.

Zwei Jahre nach dem Tode Lorenzo's hatte es dessen Sohn und Nachfolger Piero schon so weit gebracht, sammt seiner Familie aus Florenz verjagt zu werden. Ihr Palast ward vom Volke geplündert, die Schule des alten Bertoldo aufgelöst und was sie an Material besaß, öffentlich versteigert. Michelangelo hatte sich bereits vor dem Sturze seiner Gönner nach Bologna und von da weiter nach Venedig begeben, kehrte aber, als ihm hier das Geld ausging, nach Bologna zurück, wo die Bentivogli die Herren der Stadt waren, Freunde der Medici, von denen er bestens aufgenommen ward. Er arbeitete dort und studirte daneben den Dante, Petrarca und Boccaccio. Seine Werke erwarben ihm viel Freunde, aber auch Feinde, wie es den Anschein hat. Diese waren vielleicht Schuld daran, daß er sich nach einem Jahre wieder nach Florenz aufmachte.

Jetzt entstand der schlafende Cupido, von dem ich sprach. Er soll so schön gewesen sein, daß man Michelangelo den Rath gab, ihn in die Erde zu graben und für eine Antike auszugeben. Vielleicht hängt damit die Mantuaner Geschichte zusammen. Vasari und Condivi erzählen den Vorgang verschieden, und ersterer knüpft am Ende eine ganz andere Moral daran. Er sagt, gerade diese Arbeit beweise, daß die antike Kunst nicht mehr vermocht habe als die moderne, ein Urtheil, das im Geiste Vasari's eben so richtig sein mag, als die Worte im Geiste Michelangelo's wahr sind, die man ihm in Mantua in den Mund legte.

Der Cupido ward nach Rom verkauft, führte ihn selbst dahin und machte ihn dort bekannt. Weitere Arbeiten, die er daselbst während einer Reihe von Jahren ausführte, erhöhten sein Ansehen. Ich nenne daraus die Pietà, deren Abguß wir im neuen Berliner Museum haben, freilich nur einen Theil davon: den Körper Christi. Es ist ein herrliches Werk, von einer Zartheit und Kraft zugleich, deren Harmonie wahrhaft göttlichen Schimmer über die Gestalt ausgießt. Sie hat noch nichts von jener übermenschlichen Größe, die die Eigenthümlichkeit der späteren Werke ausmacht, nicht das düstere, riesenhafte, an das man denkt, wenn sein Namen genannt wird. Vasari erzählt, wie einige Fremde aus Mailand das Werk bewunderten und es für eine Arbeit ihres Mitbürgers Gobbo ausgaben. Michelangelo schloß sich nun mit Licht und Handwerkszeug Nachts im Sanct Peter ein und grub seinen Namen in den Gürtel der Madonna.

Sein Ruhm ließ allmählich in Florenz die Lust erwachen, ihn wieder zu besitzen. Im Hofe des Palazzo Vecchio lag ein großer Marmorblock, an dem sich ehemals ein mittelmäßiger Bildhauer versucht und ihn dann verhauen liegen gelassen hatte. Man bot Michelangelo diesen Stein an, ob er etwas damit machen könnte. Er ging darauf ein und schuf aus dem Steine

den kolossalen David, welcher jetzt noch vor dem Regierungs=palaste steht. Andere Aufträge folgten diesem Anfange. Er malte und arbeitete in Marmor und Bronze unermüdlich weiter; was aber seinen Ruhm am meisten vergrößerte, war sein Wett=kampf mit Lionardo da Vinci, welcher damals beinahe fünfzig Jahre alt war, während Michelangelo noch keine dreißig zählte, und der seinetwegen Florenz verließ und nach Frankreich ging.

Beide verfertigten sie zwei umfangreiche Cartons, Darstellungen von Gefechten, in welchen die Florentiner ihre Feinde besiegt hatten, zwei Werke, von denen man sagte, daß sie nebeneinander den Inhalt der ganzen italienischen Kunst bildeten. Man stritt heftig in der Stadt für beide Theile und nahm Partei für die Meister. Von beiden Werken ist nichts mehr erhalten, nur ein paar Stiche vom Carton Michelangelo's sind vorhanden, während von dem Lionardo's einige zweifelhafte Nachbildungen existiren. Vasari zufolge soll Bandinelli Michelangelo's Werk zerstört haben. Während der Unruhen im Jahre 1512 verschaffte er sich die Schlüssel zu dem Saale, in dem es aufgestellt war, und zer=schnitt es in Stücke. Zwar scheint Vasari Bandinelli zu ver=leumden, sicher jedoch ist, daß der Carton verloren ging. Oft=mals verfolgte Michelangelo die Wuth seiner Gegner. Als die Statue des David auf ihre Stelle geschafft wurde, mußte sie Nachts von Bewaffneten beschützt werden, weil man mit Steinen nach ihr warf, um sie zu beschädigen.

Unterdessen war Papst Alexander gestorben und Giulio der Zweite bald nachher sein Nachfolger geworden. Er berief Michel=angelo nach Rom zurück, seine Gesandten in Florenz mußten ihm hundert Scudi Reisegeld auszahlen. Er wollte ein un=geheures Grabmal für sich errichten lassen und beauftragte ihn damit. Michelangelo machte einen Plan, welchen der Papst approbirte, und begab sich an die Arbeit. Dieses Werk brauchte fünfundvierzig Jahre bis zu seiner Vollendung, die Pläne wurden verändert und verkleinert, Krieg und Schicksale

jeder Art schoben seine Ausführung auf, man stahl ihm den Marmor, man griff ihn an der Geldsumme wegen, die er dafür empfangen und zu seinem Vortheil verwandt haben sollte, man gewährte auf's neue Geld und zahlte es nicht, und es ward die Sache endlich zu einer Last für den Künstler, die er unheilbringend durch lange Jahre fortschleppte.

Damals aber ahnte er von alledem noch nichts. Er stand in der Blüthe seiner Jahre und seines Ruhmes. Er hatte Lionardo zu überbieten gesucht, Raphael war noch nicht aufgetreten. Als dieser dann erschien, zog der Wetteifer ihrer Kunst eine Menge ausgezeichneter Künstler mit zur Höhe. Sie fanden alle reichliche Arbeit und reichen Lohn. Die Päpste wußten die Mittel herbeizuschaffen. Rom sollte eine Königin im Reiche der Schönheit werden. Es waren die Zeiten, wo man sich in Deutschland zu regen begann wider eine Oberherrschaft, welche das Gold der ganzen Welt in die Canäle gleiten ließ, die alle in Rom zusammenströmten. Dort herrschte ein ausgelassenes Leben. Damals schrieb Ulrich von Hutten seine Schriften gegen die Stadt, deren Tyranei unerträglich geworden war. Ich erwähne das hier, denn indem wir das Leben der großen Künstler betrachten, welche dort aufwuchsen, den Ton bedenken, der im gesellschaftlichen Verkehre jener Tage herrschte, die Verschmelzung der schrankenlosen Freiheit antik-philosophischer Denkungsart mit der sclavenhaften Unterwürfigkeit unter die Religion der Päpste: wenn wir aus dem allen die Blüthe der Litteratur und der Künste sich entfalten sehen, so scheint uns diese Entwickelung der Dinge in Italien nothwendig und naturgemäß. Naturgemäß jedoch war auch der neu erwachende Widerstand des Deutschen Geistes. Wir begreifen, wie man sich auf beiden Seiten nicht verstand und daß man sich nicht verstehen konnte. Die Laster der Geistlichkeit, die Verbrechen der Borgia's überschatteten für den Deutschen Blick allen Geist und alle Schönheit, und was waren w i r damals für die Italiener? Deutschland, ein fernes

barbarisches Gebiet, voll von rohem Fanatismus, ohne nationale Litteratur und ohne einen gebildeten Adel, eine Provinz des ungeheuren Kaiserreiches, die sein Herrscher nur betrat, wenn er Rebellen zu züchtigen hatte, dessen Sprache er nicht redete. Der Kaiser war ein Spanier, der Mittelpunkt seiner Politik lag in Madrid, in Deutschland selber schrieben die Gelehrten lateinisch; als Hutten sich zuerst seiner eigenen Sprache bediente, war sie ihm so ungewohnt, als wollten wir heute die Leitartikel der Zeitungen lateinisch abfassen. Man wár in Rom mit Savonarola fertig geworden, der eine Stadt wie Florenz mit seinen Lehren in Aufruhr versetzt hatte, was kümmerte man sich um die Unruhen in dem Lande jenseits der Alpen? Es ist leicht möglich, daß Luther und Raphael einander in Rom vorübergingen und sich in's Auge blickten, der eine seine Madonna, seine Schule von Athen, seine Geliebte in Gedanken, der andere mit finsterer Stirne nur die Verderbniß gewahrend, die ihn rings umgab und den Boden unter seinen Füßen unterwühlte, über den der Römer so sorglos und so freudig dahinschritt.

Während so Raphael durch die Anmuth seines Wesens, das nirgends durch den Zwiespalt mit sich selbst oder durch die harte Beimischung von Gedanken, die außerhalb seiner Sphäre lagen, getrübt wurde, immer höher in seiner Kunst und im Wohlwollen der Menschen anstieg, arbeitete Michelangelo sich auf stilleren Wegen in seiner Größe empor und that nicht nur seiner Kunst, sondern auch seinem Charakter genüge, der sich immer unbeugsamer und störrischer gegen die Welt auflehnte.

Es sind Unregelmäßigkeiten in der Auszahlung des für die Arbeiter angewiesenen Geldes vorgefallen. Er will den Papst sogleich sprechen. Er wird an der Thüre grob abgewiesen. Wüthend geht er nach Hause, schreibt einen donnernden Brief, verkauft was er besitzt an die Juden und verläßt Rom auf der Stelle. Giulio sendet ihm seine Reiter nach, einen Courier nach dem andern fertigt er mit Briefen an ihn ab, aber Michelangelo

bleibt unerbittlich und kommt in Florenz an. Jetzt erfolgen drei Breven hintereinander, die Signorie solle ihn zurückschicken. Der Künstler gehorchte nicht, aber er fürchtete die Macht und die Rache des Papstes, und seiner Sicherheit mißtrauend überlegte er eine Reise nach Constantinopel, wohin ihn der Sultan eingeladen hatte, damit er ihm eine Brücke über den Bosporus baue. Endlich ließ er sich bereden, nach Bologna zu gehen und da mit Giulio zusammenzutreffen. Er kommt dort an; kaum hat er Zeit, die Stiefeln zu wechseln, als schon ein Vertrauter des Papstes ihn zu Seiner Heiligkeit abholt, die ihn im Palaste der Sechszehner erwartet.

Er tritt ein und läßt sich auf das Knie nieder. Der Papst sieht ihn von der Seite an, als zürnte er ihm, und sagte: „statt Uns aufzusuchen, wartest du bis wir kommen, um dich aufzusuchen". Er wollte damit andeuten, daß von Bologna nach Florenz näher als von da nach Rom sei. Michelangelo bat um Verzeihung. Er sprach frei und ohne sich das mindeste zu vergeben. Der Papst zögerte mit einer Antwort. Jetzt aber wendet sich die Scene in sehr charakteristischer Weise. Der Bischof nämlich, welcher Michelangelo zum Papste geholt hatte, sucht ihn zu entschuldigen und sagt, Künstler seien unwissende Leute, die nichts als ihre Kunst verständen, Seine Heiligkeit möge Michelangelo Verzeihung angedeihen lassen. In plötzlicher Wuth fährt der Papst nun gegen den Bischof, erhebt seinen Stab, schlägt auf ihn los und ruft: „Du allein bist unwissend, daß du diesem Manne zu sagen wagst, was ich ihm nicht sage!" Darauf segnet er Michelangelo und giebt ihm den Auftrag, seine eigene fünf Ellen hohe Statue in Bronze auszuführen.

Er stellte ihn mit hocherhobener Hand dar. „Theile ich meinen Fluch oder meinen Segen aus?" fragte ihn Giulio. „Du räthst dem Volke von Bologna, weise zu sein", antwortete Michelangelo. Und als er ihm in die Linke ein Buch geben wollte, rief der Papst: „gieb mir ein Schwert hinein, ich bin

kein Gelehrter!" So verkehrte Michelangelo, zweiunddreißig Jahre alt, mit dem siebzigjährigen Manne, der mitten im Winter noch in den Krieg zog und selbst die Städte eroberte, auf die er sein Auge geworfen hatte. Er entriß Bologna den Bentivogli und Ravenna sogar den Venetianern. Nicht lange nachher aber goß man ein Geschütz aus seiner Bildsäule. Der Kopf allein blieb erhalten. So enden Kunstwerke, die für Jahrhunderte berechnet sind.

Michelangelo kehrte nach Vollendung dieses Auftrages nach Rom zurück und malte nun die Decke der sistinischen Capelle. Es ist merkwürdig, daß er, ein Bildhauer und als solcher stets von andern und von sich selbst genannt, dennoch den höchsten Ruhm durch Werke der Malerei erlangt hat. Der Carton in Florenz ist das größte Werk seiner Jugend; das jüngste Gericht, das er viele Jahre später in derselben Sistina malte, das größte Werk seines Alters; die Decke der Capelle jedoch die herrlichste Ausgeburt seiner männlichen Phantasie. Heute noch wird sie als ein unübertroffenes Wunder der neueren Kunst betrachtet. Goethe sagt von ihr, daß selbst Raphael's Malereien nicht mehr anzusehn wären, wenn man von diesen Werken herkäme. Andere bedeutende Männer bestätigen das. Es ist ein ungeheurer Raum, der hier mit Darstellungen bedeckt ist und das Ganze giebt zugleich einen Begriff von der Fähigkeit Michelangelo's, seinen Werken als Verzierung des Raumes die rechte Stelle und reiche Zwischenglieder zu geben, wodurch alles getrennt und wieder zu einem Ganzen vereint wird. Rauch und Staub und Risse der Mauer haben viel davon zerstört. Es sind 350 Jahre vergangen, seit diese Gemälde zum erstenmale bewundert wurden.

Giulio II. hatte für das Papstthum gestritten, sein Nachfolger Leo X., aus dem Hause der Medici, stritt für seine Familie. Italien blühte. Es hatte eine überströmende Bevölkerung, der Welthandel war in den Händen seiner Städte, der Ablaßverkauf lockte die Summen in's Land, welche den Kaufleuten nicht zu-

gänglich waren, überall baute man in den Städten und schmückte die Häuser und Paläste.

Die meisten der herrlichen Gemälde, welche die Grundlagen der heutigen Kunst bilden, wurden damals geschaffen. Michelangelo und Raphael entwickelten eine erstaunliche Thätigkeit; Michelangelo nicht in Rom allein, er war dort zu Hause wie in Florenz, in beiden Städten überhäufte man ihn mit Bestellungen. Es ist nirgends gesagt, daß er finster und zurückgezogen war, er genoß das Leben, das ihm lächelte, er gehörte zu der Akademie von Florenz, welche Lorenzo gestiftet hatte und deren Mitglieder dichteten und philosophirten. Damals entstand vielleicht ein Sonett, das sehr vereinzelt unter seinen übrigen steht, die nicht so früh gedichtet wurden.

Der goldne Kranz, sieh, wie er voll Entzücken
Dies blonde Haar mit Blüthen rings umfängt,
Es darf die Blume, die am tiefsten hängt,
Den ersten Kuß auf deine Stirne drücken.

Wie freudig dies Gewand den langen Tag
Sich um die Schultern schließt und wieder weitet
Am Hals, zu dem das Haar herniedergleitet,
Das dir die Wange gern berühren mag.

Sieh aber nun, wie mit verschränkten Schnüren
Nachgiebig und doch eng das seidne Band
Beglückt ist, deinen Busen zu berühren.

Der Gürtel spricht: laß mich die Lust genießen,
Daß ewig meine Haft dich so umspannt —
Wie würden da erst Arme dich umschließen!

So könnte auch Raphael gedichtet haben, der damals gleich Michelangelo den Päpsten und Medicäern wie ein Fürst gegenüberstand. Raphael aber lebte wie ein Fürst, er hatte Geld, Gefolge und einen prächtigen Palast, den ihm Bramante baute,

Michelangelo aber ward behandelt wie ein Fürst, ihn umgab nicht der unwiderstehliche Glanz der Liebenswürdigkeit, von dem Raphael umleuchtet war, aber die Unabhängigkeit seines Auftretens verbunden mit vollständiger Herrschaft über alles, was die Kunst berührte, gab seiner Person eine Wichtigkeit als bildete er allein ein ganzes Königreich.

Als dann Raphael gestorben war, stand er allein da, auch nur ohne den Schatten eines Nebenbuhlers. Wir wissen wenig von ihm aus diesen Zeiten. Erst im Jahre 1527, als er schon auf der Schwelle des Alters steht, tritt er neu auf und durchlebt nach den Ereignissen, welche ihn jetzt aus seiner Ruhe herausreißen, noch eine lange Reihe von Jahren, die, wenn man sieht, wie alles um ihn her stirbt und anders wird, während er allein ausdauert, wirklich kein Ende zu nehmen scheinen.

Auf Leo den Zehnten war, nach der kurzen Zwischenregierung eines andern Papstes, Clemens der Siebente, wiederum ein Medicäer, gefolgt. Ohne den richtigen Instinkt für die politische Lage des Landes, ohne Festigkeit, an einmal gefaßten Entschlüssen festzuhalten, ohne Gefühl für die Würde des Papstthums, wo es sich um die Interessen seiner Familie handelte, hatte er es dahin gebracht, eines Tages von der Höhe der Engelsburg herab in machtloser Wuth zusehen zu müssen, wie die Soldaten Karls des Fünften, Spanier und Deutsche, in dem wehrlosen Rom alle die Greuel verübten, deren ein Heer fähig ist, dessen Wildheit selbst in jenen Zeiten eine schreckensvolle Ausnahme bildete.

Bei den Thaten, die an den Einwohnern der Stadt verübt wurden, vergißt man beinahe den Schaden, den die Kunst zu erleiden hatte. Gold und Silber wurde eingeschmolzen, Denkmäler zerschlagen, Kirchen und öffentliche Gebäude beraubt, fortgeschleppt und verschleudert was nur irgend lose war. In den Gemächern des Vaticanischen Palastes, die Raphael malte, ward Feuer angemacht, die Soldaten stachen den Figuren die Augen

aus; als Tizian zwanzig Jahre später nach Rom kam, dreißig Jahre erst nach Raphael's Tode, fragte er beim Anblick der hergestellten Arbeiten, welcher Stümper darüber gekommen sei. Und seitdem bis heute sind wiederum 300 Jahre verstrichen.

Clemens vertheidigte sich die erste Zeit mit dem Reste seiner Leute. Benvenuto Cellini erzählt lebhaft, wie es in der Engelsburg zuging. Ein erschütternder Moment, als das Volk sich zusammendrängt und die ersten Feinde wie Wölfe hineinbrechen. Wie dann von oben herab die einzelnen Scenen des Mords und der Vernichtung erblickt werden. Wie der Papst neben ihm steht auf den Zinnen des Castells, und Benvenuto sein Geschütz auf die Kaiserlichen richtet. Wie er dann heimlich die Kleinodien aus der päpstlichen Krone ausbrechen und dem heiligen Vater in die Kleider einnähen muß. Das Gold aber wird auf einem schnell erbauten Windofen zu einem Klumpen zusammengeschmolzen. Nun fangen an die Lebensmittel zu mangeln. Der verbündete Herzog von Urbino zeigt sich von ferne und zieht sich thatlos wieder zurück. Alle Hoffnung schwindet. Der Papst ergiebt sich als Gefangner. Die Spanier reißen die Fahne des Papstes herab und ziehen die Farben ihres Kaisers auf.

Während dieser Ereignisse war Michelangelo in Florenz, das im Namen des Papstes vom Cardinal von Cortona, einem der Bürgerschaft verhaßten Prälaten, regiert wurde. Die allgemeine Unzufriedenheit sehnte sich nach einer Gelegenheit loszubrechen. Noch ehe Rom gefallen war, kam es zu einem Aufstande in Florenz, den die Medicäer diesmal jedoch noch bewältigten. Zwei Tage lang dauerte die Anarchie. Der David des Michelangelo ward bei dieser Gelegenheit beschädigt. Er stand, wo noch lange sein Platz war, vor dem Palaste der Signorie, in welchem sich die Aufständigen vertheidigten. Eine von oben herabgeworfene Bank schlug auf ihn herab, daß der eine Arm abbrach und in drei Stücken zertrümmerte. Niemand bekümmerte sich darum, sie lagen auf dem Platze, der mit Soldaten besetzt

war, als zwei Knaben, Francesco Salviati und Giorgio Vasari, beide nachmals bedeutende Künstler, sich durch die Wachen durchschlichen und den Marmor glücklich nach Hause schleppten. In späteren Zeiten ließ der Herzog Cosimo den zerbrochenen Arm durch kupferne Zapfen mit der Bildsäule wieder vereinigen.

Diese erste Bewegung der Bürgerschaft hatte man kaum unterdrückt, als die Nachrichten vom Falle Roms einliefen. Nun war in Florenz nichts mehr zu halten. Die Medici verließen die Stadt, und die alte Republik ward wieder hergestellt.

Allein es dauerte nicht lange, so wurden Papst und Kaiser die besten Freunde. Das heißt, Clemens unterwarf sich der Macht, gegen deren Uebergewicht in Italien sein und seiner Vorgänger Streben gerichtet gewesen war. Er dachte nur an Florenz. Rom stand in zweiter Linie, Florenz war die Hauptsache. Er war etwa in der Lage eines Mannes, der seine Pflicht und Ehre aus Rücksichten gegen Frau und Kinder hintansetzt. Die Unabhängigkeit des Papstthums gab er auf und ließ sich den Besitz von Florenz garantiren. Dasselbe Heer, das Rom verwüstet hatte und dann südwärts nach Neapel gezogen war, wurde nun wieder zurück dirigirt und drang im Dienste des Papstes in Toscana ein. Er beginnt den Kampf, dessen Ende das Ende der florentinischen Freiheit war.

Die Wiedereinsetzung der Medici in die Stadt war durchaus nicht der Restituirung einer legitimen Herrscherfamilie gleich. Die Medici waren zuerst eine Bürgerfamilie wie viele andere, sie gehörten nicht einmal zu den vornehmsten. Ihre Bedeutung hatte sich aus dem unparteiischen wohlwollenden Einflusse zu einer immer festeren Einwirkung auf die Lenkung der Dinge gestaltet, jetzt endlich sollte auch äußerlich der Stempel eines fürstlichen Hauses auf sie, der der Unterthänigkeit auf die ihnen gleichstehende Bürgerschaft gedrückt werden. Es war eine Usurpation. Nur zwei Umstände sprachen für sie. Einmal, daß sie faktisch seit einem Jahrhundert unumschränkt und glänzend regiert

hatten und daß ein großer Theil der Bürger ihnen anhing, zweitens, daß allemal, sobald ihr oberster Einfluß fortgefallen war, die Parteien der Stadt einander nicht im Gleichgewichte zu halten vermochten und sich aufzureiben drohten. Im Interesse Karl des Fünften aber lag es, in Toscana ein stätiges, von ihm abhängiges Fürstenhaus zu wissen, statt einer aufgeregten unabhängigen Republik, deren Sympathie für das verhaßte Frankreich unvertilgbar erschien. Für den Kaiser war die Vernichtung der florentinischen Freiheit eine nothwendige That. Die einsichtigeren Bürger fühlten dies von Anfang an und suchten mit ihm zu unterhandeln als die Verhältnisse noch günstig lagen. Allein sie unterlagen der Uebermacht einer gereizten rücksichtslosen Partei, die von keinem Vergleich hören wollte und sich auf Leben und Tod zu vertheidigen suchte.

Ihr gehörte Michelangelo an. Er, der durch die Gunst der Medici emporgekommen war, der es mit ihnen gehalten und für sie gearbeitet hatte, schüttelte jetzt alle anderen Erinnerungen von sich und trat auf die Seite ihrer Gegner. Drei Jahre dauerte der Kampf. Alle Künste der Ueberredung, des Verrathes und der Gewalt wurden hier wie dort in Bewegung gesetzt, aber es war nur Oel, das in's Feuer gegossen wurde. Es ist ein Gewirr von Leidenschaften, das sich uns hier darbietet, ein Durcheinander von Charakteren, deren Wege wir verfolgen, daß diese drei Jahre der florentinischen Republik zu einem der lehrreichsten Capitel der Geschichte werden. Denn während die Parteien, durch deren Aneinanderstoßen im Bereiche der antiken Welt großartige Ereignisse entstanden, heute todt und abgethan sind, knüpfen diese Begebenheiten vielmehr frisch an unsere eigenen Zeiten an und erfüllen uns mit parteiischer Theilnahme. Es ist, als sähe man die Dinge geschehen. Florenz, das nie zerstört, verbrannt, ja nie gewaltsam erobert ward, steht noch da fast wie es damals dastand, und der Anblick seiner Gebäude reizt unwillkürlich die Gedanken zu Betrachtungen

über das, was sie erlebten. Doch das nur das äußerlichste: weit wichtiger als das Costüm jener Zeiten ist uns der geistige Inhalt jener Streitigkeiten, die jetzt noch nicht zu Ende gekämpft sind und vielleicht in der Zukunft mit größerer Erbitterung wieder aufgenommen werden, als wir heute zu denken geneigt sind.

Es giebt nichts rührenderes auf der Erde, als ein Volk, das seine Freiheit vertheidigt. Jeder andere Verlust erscheint gering dagegen. Die verlorene Freiheit läßt jede andere Trübsal erblassen, keine Vernichtung hat einen Namen, wo sie genannt wird. Deshalb ist die Zerstörung Karthago's die erschütterndste Begebenheit der alten Geschichte, die Vernichtung Troja's die rührendste im Reiche der Dichtung. Deshalb sind die Deutschen Kriege so begeisternd, in denen wir für unsere Freiheit kämpften, weil wir das einzige Volk sind, das seine Freiheit verlor und sie wieder gewann, alle anderen gingen unter wenn sie einmal verloren war.

Man könnte einwenden, in Florenz kämpften Italiener gegen Italien. Allein so standen die Dinge nicht. Die Italiener, welche die Stadt vertheidigten, waren die alten Florentiner, die auf ihrer eigenen Natur fußten; die vor der Stadt bildeten das neue Italien, das sich schon darein gefunden hatte, vom spanischen Kaiser abhängig zu sein und von seiner verrätherischen Politik, durch welche Kunst und Wissenschaft und Religion ihren Untergang fanden. Durch spanischen Einfluß ward Italien zu Grunde gerichtet, und Niemand weiß, wie viele andre Länder in diesen Sturz mit hineingezogen wären im Laufe der folgenden Jahrhunderte, wenn England und Deutschland nicht Widerstand geleistet hätten.

Es ist nöthig das Emporkommen der Medici hier noch einmal von Anfang an zu betrachten.

Florenz war von Kaufleuten und Handwerkern bewohnt. Die Aristokratie der Stadt bestand aus den großen Banquier-

familien, die, im Besitz ungeheurer Reichthümer, in England und Frankreich den Königen Vorschüsse machten. Der wirkliche Adel, der in Venedig den Staat leitete, und überall in Italien, in den Städten wie auf dem Lande, die erste Rolle spielte, war in Florenz vollständig vertilgt worden. Entweder mußte er in's Exil gehen oder sich in die Zünfte aufnehmen lassen, denen er unterlegen war. So kam es, daß die Stadt keine kriegerische Jugend und keine großen Feldherren hervorbrachte, und sich, wenn sie Krieg zu führen hatte, auf Miethstruppen angewiesen sah. Für Geld stand ihr jedoch der Adel Italiens zu Gebote, der aus dem Kriegführen ein festorganisirtes Gewerbe machte. Ein Krieg wurde in Entreprise genommen wie heute der Bau einer Eisenbahn. Wer in Florenz der reichste Mann war, hatte den größten Anhang unter den Bürgern und das meiste Ansehn nach außen.

Als die Kämpfe zwischen dem einheimischen Adel und der Bürgerschaft mit dem Siege der letzteren ein Ende gefunden, spaltete diese sich nun in sich selber, und die Eifersucht zwischen Reichen, welche allein regieren wollten, und den Armen, welche ihren Antheil am Gouvernement verlangten, trat an die Stelle des alten abgethanen Streites. Hier fanden die Medici das Terrain, auf dem sie den Grundstein ihrer Macht legten. Sie machten sich beiden Parteien unentbehrlich, sie leisteten durch ihre Reichthümer nicht nur den einzelnen Bürgern gute Dienste, wenn diese Geld brauchten, sondern auch dem Staate in seiner äußeren Politik, weil sie mit den Fürsten Europa's auf dem besten Fuße standen. War etwas durchzusetzen in Lyon, Mailand oder Venedig, so wandte man sich an die Medici; verlangte man ein Darlehn, so borgten sie mit offenen Händen; wollte man ihnen Staatsämter übertragen, so zogen sie sich zurück. Dagegen verflochten sie durch Heirathen die ersten Familien in ihre Sache, begünstigten Kunst und Gelehrsamkeit und mischten sich leutselig unter das Gedränge bei öffentlichen

Festen. Sie regierten nicht, sie gaben nur guten Rath: man fing sie an zu fürchten und exilirte sie; man rief sie von selbst zurück, sie waren endlich nicht mehr zu entbehren. Als dann unter Lorenzo, dem Beschützer Michelangelo's in seiner ersten Jugend, nicht nur Toscana, sondern ganz Italien zur Eintracht und zum Glücke geführt ward, wurzelten die Macht und das Ansehen seiner Familie so fest in Florenz, daß für seine Gegner alle Hoffnung auf Erfolg geschwunden war.

Er war im Jahre 1492 gestorben und hatte drei Söhne hinterlassen, von denen ihm der älteste in der Regierung nachfolgte, ein hochmüthiger, ritterlicher Charakter, dem vielmehr an seiner eigenen stolzen Person, als an der maßvollen, schwer zu handhabenden Führung der Staatsgeschäfte gelegen war. Die übrigen Aristokraten, alle ihm ebenbürtig und nirgends dem Range nach tiefer stehend, fühlten sich bald verletzt und ihre Unzufriedenheit theilte sich dem Volke mit. Piero merkte es wohl, und gedrängt, einen Schritt weiterzuthun, machte er zuerst den Versuch, Herzog von Florenz zu werden. Die Wege aber, welche er einschlug, dieses Ziel zu erreichen, brachten die Stadt in die gefährlichste Lage, ihn selbst aber um die Herrschaft.

Zu seinen Zeiten war Venedig der mächtigste Staat Italiens, vielleicht Europa's. Die Venetianer hatten eine Stellung inne, wie sie heute die Engländer einnehmen. Ihnen gegenüber hielt Lorenzo dei Medici, den Herzog von Mailand und den König von Neapel verbunden, und die drei vereinigten Staaten erhielten, dem mächtigsten vierten gegenüber, das Gleichgewicht Italiens aufrecht. Allein sobald Lorenzo starb, brach die Feindschaft zwischen Mailand und Neapel aus. Piero dei Medici verband sich mit dem letzteren, der Herzog von Mailand aber lehnte sich an Frankreich und lockte Carl den Achten, einen jungen ehrgeizigen Fürsten, dessen Haus alte Ansprüche auf Neapel hatte, nach Italien.

Carl machte jetzt Anstrengungen, Piero dei Medici auf seine

Seite zu ziehen. Dieser gerieth in die schlimmste Lage. Das Volk von Florenz war von alten Zeiten her den Franzosen geneigt, er aber wollte Neapel nicht aufgeben und wies die Anträge Carl's zurück. Nun erschien der König von Frankreich und drang an allen Orten siegreich als Feind in Toscana ein. Da im letzten Momente änderte Piero seine Politik und warf sich den Franzosen in die Arme. Ohne besiegt zu sein räumte er die Festungen, er hoffte durch diese sich überstürzende Nachgiebigkeit bei Carl die günstige Gesinnung zu erwecken, die ihm von Seiten Neapels jetzt nichts mehr nützen konnte. Allein er hatte falsch gerechnet. Sein Benehmen erbitterte das Volk, der Adel rebellirte, Piero mußte fliehn, der König erkannte die Republik in ihrer neuen Gestaltung an, und die Anstrengungen der Medici, sich wieder einzuschleichen, blieben fruchtlos. Michelangelo, der damals 20 Jahre zählte, hatte schon vor der Katastrophe die Stadt verlassen, gewarnt, wie Condivi erzählt, durch drohende Träume, war jedoch bald zurückgekehrt und ein eifriger Anhänger der neuen Ordnung geworden.

Denn zugleich mit der politischen Revolution war eine moralisch-religiöse ausgebrochen. Savonarola leitete sie, ein aus Ferrara gebürtiger Mönch, der als Prior des Klosters von San Marco seit einigen Jahren immer wichtiger und eingreifender auftrat und jetzt die Seele der herrschenden Partei wurde.

Vom Anfang an predigte er gegen die Sittenverwilderung, welcher Italien anheimgefallen war. Laster der ärgsten Art hatten damals alle Schichten der Bevölkerung durchdrungen, die Geistlichkeit voran. Die scheußlichsten Verbrechen waren so alltäglich geworden, daß sie als gewöhnliche Ereignisse höchstens ein flüchtiges Aufsehen erregten. Die Opposition gegen diesen Zustand, das Gefühl, daß es anders werden müsse, die Ahnung einer gewaltsam einbrechenden Veränderung erfüllten das Volk. Schon während der letzten Jahre Lorenzo's hatte Savonarola in Florenz mit der Drohung eines nahe bevorstehenden göttlichen

Strafgerichtes zur Buße und totalen Aenderung des Lebenswandels aufgefordert. Als nun die Franzosen wirklich kamen und wie die Teufel hausten, schienen die Prophezeiungen wunderbar einzutreffen, Savonarola's Partei wuchs den Aristokraten, welche ohne die Medici aber in mediceischer Weise allein weiterregieren wollten, über den Kopf und behielt vier Jahre lang diese Uebermacht, geführt von dem Manne, dessen Leben und Wirken und endlicher Untergang großartig und ergreifend ist.

Er war die Seele des Staates. Seine Predigten gaben den Ton der öffentlichen Stimmung an. Sein Ruhm erfüllte Italien und ganz Europa. Die Sitten der Florentiner besserten sich durch seinen Einfluß, die Stadt hielt in Pest, Krieg und Hungersnoth standhaft aus, und die religiöse Begeisterung des Volkes war so tief und durchdringend, daß sie von Jahr zu Jahr zunahm und in der That den Charakter der Menschen umzuschaffen schien.

Als dann der Rückschlag eintrat, als Savonarola durch die Machinationen der aristokratischen Partei gestürzt und durch den Papst Alexander verbrannt ward, blieb die Republik dennoch bestehen und die Partei des unglücklichen Mannes hielt fest am Glauben an die Wahrheit seiner Lehre und seiner Prophezeiungen. Für Savonarola's Anhänger war die Zerstörung Roms im Jahre 1527, 30 Jahre nach seinem Tode, nur das Einbrechen eines längst verkündeten Gerichtes. Noch einmal sei hier kurz wiederholt: 1492 starb Lorenzo, 1494 ward Piero verjagt, 1512 setzten sich die Medici auf's neue in der Stadt fest, kurz ehe Giovanni dei Medici unter dem Namen Leo der Zehnte Papst wurde. Unter diesem und unter Clemens dem Siebenten, seinem Neffen, blieb Florenz mediceisch, bis es sich 1527 zum letztenmale empörte. Michelangelo war da schon über die funfzig hinaus.

Ich nannte ihn einen Freund der Familie. Genau genommen hatte er jedoch nur Lorenzo nahe gestanden. Als Piero diesem

folgte, verließ er den Palast, in welchem er eine Wohnung erhalten hatte, und als Piero vertrieben war, stand er mit einer entfernteren, verbannt gewesenen Linie der Medici, die jetzt in die Stadt zurückkehrte, in gutem Verhältnisse. Später war Soderini, welcher bis 1512 als lebenslänglicher Gonfaloniere die Stadt regierte und der den Medici besonders entgegen trat, sein Freund und Gönner. Unter Leo dem Zehnten war Michelangelo selten in Rom anwesend und hat nichts namhaftes für ihn gearbeitet, wenn ihn dann aber Clemens der Siebente benutzte, so geschah es deßhalb, weil Michelangelo als der größte Künstler seiner Zeit jetzt weniger von denen geehrt ward, welche ihm Aufträge gaben, als er selber die ehrte, von denen er sie annahm. Er war ein freier Mann und bestimmte ohne Rücksichten die Seite, auf der er kämpfen wollte.

Wie im Jahre 1494 wollten auch 1527 die Aristokraten, von welchen die Revolution ausging, die Zügel allein behalten, wie damals wurden sie auch jetzt von der allgemeinen Bürgerschaft überwältigt. Männer, welche Savonarola noch gehört und gesehen, waren in großer Anzahl vorhanden. Sie traten auf, es sollte wieder sein wie damals, die alten strengen Sittengesetze wurden erneuert, Processionen veranstaltet, die alte Form der Regierung: das Consilio grande, wiederhergestellt. Michelangelo war eins der Mitglieder der Staatscommission für militairische Angelegenheiten. Er drang sogleich auf Befestigung der Stadt. Capponi, der erste der drei Gonfaloniere, welche in den drei Jahren der Republik an's Ruder gelangten, erklärte sich dagegen. Es sei keine Gefahr in der Nähe, und die Befestigung eine gefährliche Demonstration. Capponi gehörte zu den Aristokraten, aber er wollte so regieren, daß er allen Parteien gerecht würde. Daran war schon Soderini zu Grunde gegangen. Capponi war für die Freiheit der Stadt, für das Consilio grande, ein Anhänger Savonarola's, aber er wollte kein Bündniß mit Frankreich, doch dies Bündniß bildete den obersten Glaubensartikel

der den Aristokraten gegenüberstehenden Partei. Denn als gegen seine Anstrengungen der Anschluß an Frankreich und die Befestigung der Stadt durchgesetzt wurden, unterhandelte er dennoch insgeheim mit dem Papste und suchte Michelangelo in seinen Arbeiten zu hindern. Capponi's Glauben war, daß der vereinten Macht des Kaisers und des Papstes nicht zu widerstehen sei und es nur noch darauf ankäme, günstige Bedingungen zu erhandeln. Dies das höchste. Er erklärte sich gegen alles, was wie gewaltsamer Widerstand aussah. Während Michelangelo in Pisa und Livorno öffentliche Bauten leitete und die Festungswerke von Ferrara im Auftrage des Staates in Augenschein nahm, ließ Capponi unterdeß die zu Florenz bereits begonnenen Festungsarbeiten wieder einstellen und sogar das herbeigeschaffte Material fortschaffen.

Das konnte keinen Bestand haben. Capponi ward gestürzt, Carducci, sein Nachfolger, führte die Wünsche der französischen Partei energischer durch. Auch drängten die Ereignisse zu nun rascherem Handeln. Bald standen die Dinge so, daß Florenz, von Frankreich und Venedig verlassen, auf seine eigene Kraft angewiesen war, einem Papste gegenüber, der alles daran setzte, die Stadt in seine Gewalt zu bringen, und einem Kaiser, der damals der mächtigste Fürst in Europa war. Es fragte sich nicht mehr, wer der Sieger bliebe in diesem Kampfe, sondern nur, wie lange er etwa dauern und was er kosten könnte. Denn Clemens bezahlte das Heer vor der Stadt mit seinem Gelde; je länger die Florentiner sich wehrten, um so länger dauerte für ihn die Ausgabe, um so ärmer war dann obendrein die Stadt selbst, der der Krieg ungeheure Summen kostete.

Als Michelangelo aus Ferrara zurückkam, stand es noch nicht so schlimm. Man hoffte auf Frankreichs und Venedigs Eingreifen, man versuchte mit Umgehung des Papstes den Kaiser zu direkter Unterhandlung geneigt zu machen, man vertraute auch auf Malatesta Baglioni, der im Namen des Königs von Frank-

reich ein bedeutendes Heer befehligte. Michelangelo betrieb mit allen Kräften die Befestigung von San Miniato, eines Hügels dicht vor der Stadt, nach Süden hin, auf dessen Spitze eine uralte, herrliche Kirche liegt. Michelangelo war einer von den Männern, die zu allen Dingen zu gebrauchen sind, wo der Moment einen Mann verlangt. Er war Maler, Bildhauer, Dichter, Architekt, er verfertigte sich die eisernen Geräthschaften selbst, mit denen er den Marmor bearbeitete, brach die Blöcke selber in Carrara, erfand die Gerüste, auf denen er die Decke der Sistina malte, und construirte die Maschinen, mit denen er seine Statuen fortschaffte. Jetzt baute er Befestigungen und erfand Schutzwehren für den Thurm von San Miniato, den die kaiserlichen Kanonen zum Ziel genommen hatten. Und mitten in dieser Unruhe malte er seine Leda mit dem Schwan und arbeitete heimlich an den Figuren für die Medicäergräber in der Sakristei von San Lorenzo weiter. So wunderbar gingen in ihm die Interessen der Kunst und der Politik neben einander her, daß er für seine Feinde künstlerisch thätig war, gegen welche er das Vaterland vertheidigte.

Unterdessen waren die spanischen Truppen unter dem Prinzen von Oranien Florenz immer näher gekommen. Auf halbem Wege nach Rom liegt Perugia: hier sollte sich ihnen Malatesta Baglioni entgegenstellen. Dieser jedoch, der Ansprüche auf die Oberhoheit in Perugia besaß, zog sich zurück, nachdem er mit dem Papste einen Vertrag geschlossen, wonach die Stadt verschont blieb. Nun sollte Arezzo, in der Mitte zwischen Perugia und Florenz, die Spanier aufhalten, aber auch von hier ging die Besatzung ohne Widerstand zurück auf Florenz. Nun mußte die Stadt sich selber vertheidigen.

Soldaten hatte man genug, sowohl fremde bezahlte Truppen als bewaffnete Bürger, aber die Lebensmittel fehlten, denn die geizige Signorie hatte sich zu spät dazu verstanden, die schweren Einfuhrzölle auf Getreide nachzulassen. Jetzt schaffte man hinein,

was aufzutreiben war, vervollständigte die Befestigungen, verbannte die verdächtigen Bürger oder setzte sie gefangen, zerstörte alle Häuser außerhalb der Stadt und machte sich auf das Aeußerste gefaßt. Durch die Pest, die religiöse Schwärmerei und das heimliche Gefühl endlichen Untergangs bei dennoch fortwährend genährter Hoffnung auf unerwartete Hülfe von Außen, waren die Einwohner auf einen Grad der Energie gesteigert worden, der den hartnäckigsten Kampf in Aussicht stellte.

Wäre Florenz so belagert und endlich gestürmt worden, so wäre sein Schicksal vielleicht verderblicher für das Leben der Menschen und der Kunstwerke geworden, aber es hätte etwas natürliches, einfaches gehabt, wie ein Naturereigniß, dessen verheerende Wirkungen furchtbar, doch nicht verbrecherisch erscheinen. Nun aber trat der schändliche Verrath ein, dessen unsichtbare Netze das Opfer enger und enger umziehn, bis es regungslos den Feinden in die Hände überliefert wird.

Verrath an sich ist damals so gewöhnlich gewesen, daß er von Machiavelli ohne weiteres unter den hergebrachten Staatsmitteln erwähnt wird, und daß er, wo er zur Ausübung kam, niemals Widerspruch gegen das Princip erregte. Man beklagte die betroffenen, allein man betrachtete die Art und Weise des Falles durchaus nicht als etwas außergewöhnliches. Malatesta Baglioni's Handlungsweise ist deshalb keine schreckenerregende Ausnahme, auf die Niemand gefaßt war, im Gegentheil sein verrätherisches Treiben ward von Anfang an bedacht und als Möglichkeit berechnet: furchtbar wird die That hier nur durch das tragische Schauspiel, dessen Ursache sie werden sollte.

Baglioni hatte Ansprüche auf Perugia. Zu der Zeit, wo er im Namen des Königs von Frankreich für Florenz als erster General engagirt wurde und den Krieg mit seinen Truppen zu führen unternahm, stand es mit dem Papste noch so übel, daß das Geschäft auch in Bezug auf seine eigene Stellung in Perugia ein vortheilhaftes schien. Als dann aber nach der Aussöhnung

des Papstes mit dem Kaiser andere Verhältnisse eintraten, hätte Baglioni mit dem Falle von Florenz zugleich seine Stadt, seine Truppen, kurz alles eingebüßt, was er besaß. Es mußte ihm also daran liegen, für diesen möglichen und nach kurzer Zeit sogar wahrscheinlichen Fall das eigne Interesse zu wahren.

Diesen Bestrebungen kam der Papst auf halbem Wege entgegen. Clemens war in einer fast so bedenklichen Lage als sein Gegner. Nicht nur, daß er das kaiserliche Heer vor Florenz aus eignen Mitteln unterhalten mußte, hatte er dem Prinzen von Oranien, der es führte, weitere Zugeständnisse gemacht: er versprach ihm die Hand der jungen Catharina dei Medici, welche in Florenz von den Rebellen gefangen gehalten ward. Indem er dies that, wußte er recht gut, daß Oranien die Absicht hatte, Florenz für sich selbst als Fürstenthum einzunehmen. Dergleichen zuzugeben, kam dem Medicäer niemals in den Sinn. Er sann auf Mittel und Wege, die Stadt durch Oranien belagern zu lassen, ohne daß sie jedoch in dessen Gewalt käme. Wahrscheinlich ist nun, daß sich Clemens mit Baglioni dahin verständigte, er solle Florenz gegen den Prinzen vertheidigen und dafür sorgen, daß kein Spanier die Stadt beträte, zu gleicher Zeit aber sollte er die Florentiner verhindern, durch Ausfälle Oranien anzugreifen, weil diese Angriffe vielleicht glücklichen Erfolg haben und das belagernde Heer aufreiben könnten. So würde sich dann der Kampf immer mehr in die Länge ziehn, das republikanische Gouvernement sich in sich selbst zerstören und endlich die Stadt ohne erobert zu sein durch Capitulation dem Papste wieder in die Hände fallen. Baglioni war es dann gewesen, der ihm die Stadt erhielt. Dieser hatte sich so nach beiden Seiten sicher gestellt. Nahmen die auswärtigen Verhältnisse eine günstige Wendung etwa, so erschien er der Stadt gegenüber als der glücklichste Vertheidiger, als der treue Retter aus der äußersten Noth, kam es dagegen, wie der Papst hoffte und erwartete, dann waren ihm die Medicäer zum größten Danke verpflichtet.

Baglioni's Aufgabe war deßhalb eine complicirte, und es ist schwierig, bei den einzelnen Fällen zu entscheiden, ob er als Verräther handelte oder nicht. Der Erfolg allein konnte es lehren. Die Florentiner wußten diese Dinge damals ebenso gut und besser als wir sie heute wissen. Sie beobachteten ihren General, sie machten ihre Schlüsse. Allein die Stellung des Mannes war zu günstig, als daß eine Gewißheit über den Sinn seiner Thaten momentan möglich gewesen wäre. Er hatte immer wieder Mittel in den Händen, der Regierung alles zum besten zu deuten; als er es aber endlich nicht mehr konnte, war die Zeit vorüber, wo sich die Stadt noch vor ihm selber zu sichern im Stande war.

Michelangelo jedoch befand sich unter denen, die instinctmäßig das falsche Spiel von Anfang an durchschaut hatten. Als Mitglied der obersten militairischen Behörde sah er mehr als andere. Er fühlte, daß der Rückzug von Perugia der erste verrätherische Schritt Baglioni's sei. Nun ward auch Arezzo aufgegeben. Baglioni hatte sich mit seinen Truppen in die Stadt geworfen. Eine furchtbare Aufregung der Bürgerschaft folgte auf diese Wendung der Dinge. Man hielt sich für verloren, ein Aufstand des niedern Volkes zu Gunsten der Medici wurde erwartet. Viele Bürger verließen die Stadt, und unter den Flüchtigen befand sich Michelangelo.

Er hatte seine Ansichten vor der versammelten Signorie heftig ausgesprochen. Man hörte ihn da nicht an. Furchtsamkeit sogar ward ihm vorgeworfen. Zornig ging er fort. Er sah Florenz in der Macht des Verräthers, er sah die gefährliche Stimmung des Volkes: zogen die Medici jetzt siegreich ein, so war es um ihn geschehen; von Verdruß und Verzweiflung überwältigt faßte er den Entschluß zu thun, was viele thaten, sich zu retten und sein Vaterland dem Verderben zu überlassen, in das es sich blindlings zu stürzen schien. In den nächsten Tagen, glaubte er, würden die Spanier in der Stadt sein, wie im Jahre 12, und das Volk selber ihnen die Thore öffnen, wie damals.

Mit zwei Freunden stieg er zu Pferde. Dreitausend Scudi in Gold, eingenäht, trug er bei sich. Niemand durfte aus der Stadt heraus. Man weist ihn zurück am Thore, dann aber erkennt ihn die Wache: „Es ist Michelangelo, einer von den Neunen!“ Sie lassen ihn passiren. Er schlägt den Weg nach Norden ein, nach dem Gebirge, und erreicht Venedig, der einzige Ort eigentlich, wohin er sich wenden konnte.

Zwei Sonette an Dante, die sich unter seinen Gedichten finden, scheinen in diese Zeit zu fallen; vielleicht dichtete er sie unterwegs, oder in Venedig, wo er zurückgezogen lebte und den Anerbietungen und Ehrenbezeugungen des Dogen und des Adels auswich.

Ich übersetze das erste Sonett nach der Lesart der Vaticanischen Handschrift.

Er kam vom Himmel, sollte niedersteigen
Gerecht und fromm tief in der Hölle Grauen,
Er kam zurück, um wieder Gott zu schauen
Und völlig uns das wahre Licht zu zeigen.

Glorreicher Stern, der du mit Glanz umhüllest
Das Nest, das mich gebar, das dich verschmähte,
Wär' das, was dir die Welt zu Ehren thäte,
Dein Lohn, der du sie schufst und sie erfüllest?

Von Dante red' ich, der so schlecht verstanden
In seinem Thun vom undankbaren Volke,
Bei dem Gerechte niemals Beistand fanden.

O wär' ich er, sollt' ich, was er, erleben!
Für sein Exil, vereint mit seiner Stärke,
Wollt' ich das größte Glück der Erde geben.

„Undankbares Vaterland, lautet der Schluß des zweiten Gedichtes, Nährerin deines eigenen Schicksals zu deinem Untergange, denen die am vollkommensten sind, bereitest du die meiste

Trübsal. Unter tausend Beweisen sage ich nur den einen: daß Seine schmähliche Verbannung ohne Gleichen ist und daß niemals ein größerer Mann als er auf der Welt war."

Er liebte Dante, er wußte ganze Gesänge von ihm auswendig. Noch zu Zeiten Leo des Zehnten wollten die Florentiner die Asche des großen Verbannten in ihre Mauern zurückhaben. Sie wandten sich deßhalb an den Papst, und auch Michelangelo's Namen befindet sich unter der Bittschrift. „Ich Michelangelo der Bildhauer flehe Eure Heiligkeit gleichfalls an, indem ich mich verpflichte, dem göttlichen Dichter ein seiner würdiges Denkmal zu arbeiten und auf einem ihm ehrenvollen Platze der Stadt aufzustellen." Aus dieser Sache wurde nichts, weil in Ravenna angeblich die Asche Dante's nicht zu finden war. Jetzt war er selbst wie Dante ein Verstoßener, der in der Fremde umherirrte. Er scheint seine eigene Lage mit der des großen Dichters zu vergleichen und sich zu trösten mit der Aehnlichkeit des Schicksals.

Kurze Zeit ist Michelangelo in Venedig, als ihn der gethane Schritt gereut. Er beschließt wieder umzukehren. Florenz, das er für eine Beute seiner Feinde gehalten, war aus der jammervollen Verwirrung, in der er es verlassen, zu heroischer Energie erwacht. Die Bürger hatten feierlich gelobt, zu siegen oder zu sterben. Keine Unterhandlung, keinen Vergleich mehr. Ein herzergreifendes Dokument ist uns erhalten, das die erhöhte Gesinnung des Volkes darstellt, die Depesche des venetianischen Gesandten in Florenz, die kurz nach der Flucht Michelangelo's nach Venedig abgegangen war. Es ist zu natürlich, daß sie ihm dort mitgetheilt wurde. Jedes Wort muß ihm wie ein brennender Tropfen auf sein Herz gefallen sein. Seine einzige Sehnsucht war jetzt wieder in Florenz zu sein und Theil zu nehmen an der Glorie seines Vaterlandes.

Alle Vorstädte hätten die Bürger verbrannt, alle Gärten außerhalb der Mauern zerstört, Getreide hereingeschafft, Geld aufgetrieben, den Verbannten ohne Unterschied, wenn sie sich

innerhalb eines Monats stellten, freien Eintritt in die alten Rechte zugesagt, und schon 600 wären zurückgekehrt. Alle Bewohner der Stadt wären bewaffnet, sie hätten geschworen, ihre eignen Väter eher in Stücke zu hauen als auf unwürdige Bedingungen hin ihre Freiheit aufzugeben. Und dann theilt der Gesandte die Vorwürfe mit, die man ihm über die treulose Politik seiner eignen Regierung machte, welche gute Worte gäbe und keine Hülfe leistete. Die Venetianer dachten freilich nicht daran, Florenz in seinem Todeskampfe beizustehn.

Michelangelo wußte das recht gut als er Venedig wieder verließ. Dort konnte es ihm nicht zweifelhaft sein, welchen Ausgang der Krieg nehmen würde. Die Hoffnung auf den Beistand der Republik und Frankreichs war eine eitle. Der Kaiser hatte damals niemand mehr sich gegenüber, der ihm Trotz geboten hätte, eben war er auf dem Wege nach Bologna, wo er mit Clemens zusammentraf, und wo die Florentiner zum letztenmale versuchten, mit ihm persönlich zu unterhandeln. Welch ein Contrast. Auch Tizian verließ damals Venedig, aber während Michelangelo dem Verderben entgegenzog, ging er nach Bologna, wo er an all den Festen Theil nahm und zu den ersten Berühmtheiten gehörte, die den Glanz der vereinigten Höfe vergrößerten.

Wir wissen, in welcher Weise Michelangelo seine Rückkehr bewerkstelligte. Durch den Florentinischen Gesandten in Ferrara kam er demüthig um die Erlaubniß ein, Florenz wieder betreten zu dürfen. Man wünschte ihn dort sehnlichst zurück, nun aber, da er selbst bittend darum einkam, konnte man sich sogar noch auf's hohe Pferd setzen. Während die Signorie sich sonst vielleicht Bedingungen seinerseits hätte gefallen lassen, mußte er nun eine Geld- und Ehrenstrafe erleiden. Er erwiderte nichts, unterwarf sich allem und ward sogleich wieder in sein altes Amt eingesetzt.

Im November 1529 war Michelangelo auf's neue eingetreten,

im August des folgenden Jahres fiel die Stadt. Malatesta's Verrath gab den Ausschlag. Bis zum letzten Augenblicke hatte man auf den König von Frankreich gehofft. Man wußte genau, daß seine Hülfe fast ein Wunder wäre, und trotzdem, als im Juli 1530 die Kunde in die Stadt gelangte, Franz I. habe seine in Madrid zurückgelassenen Kinder zu Bordeaux wieder in Empfang genommen, wurde mit den Glocken geläutet und eine feierliche Messe gehalten, um Gott für das glückliche Ereigniß zu danken. Holz zu Friedenfeuern hatten die Bürger nicht mehr. Sie fingen an, die Ratten zu verzehren, als Katzen und Pferde aufgegessen waren. Oel und Kleie sah man nirgends. Die Pest decimirte die Stadt. Achttausend Bürger und über das doppelte an fremden Soldaten waren umgekommen. Am 6. August öffneten sich dem Sieger die Thore. Es war eine ziemlich vortheilhafte Capitulation geschlossen und in ihr eine allgemeine Amnestie zugestanden. Allein es giebt keine gültigen Verträge, die dem Unterlegenen Schutz gewähren. Die Medicäer rächten sich mit blutigen Händen. Die Führer des Staates, deren man habhaft wurde, wurden hingerichtet. Dies Schicksaal war auch Michelangelo zugedacht. Es ward nach ihm gesucht, er hielt sich verborgen. Nach der gewöhnlichen Erzählung im Hause eines Freundes, nach einer Tradition der Familie Buonarroti im Kirchthurme von San Niccolo oltra Arno. Hier wartete er die erste Wuth seiner ehemaligen Beschützer ab. Der Papst verlangte seinen Tod. Außerdem daß Michelangelo einer der thätigsten Empörer wäre, beschuldigten ihn jetzt seine Feinde, er habe das Volk auf die Idee gebracht, den Palast der Medici dem Erdboden gleichzumachen. Das war, wie sich herausstellte, eine Lüge. Der Zorn des Papstes verrauchte. Er erinnerte sich, welch ein Künstler Michelangelo war. Er ging endlich so weit, ihm völlige Verzeihung und sein altes Jahrgehalt anzubieten, wenn er nur hervorkommen und an den Grabdenkmälern der Familie weiterarbeiten wollte.

Michelangelo verließ nun sein Versteck und ging still an die alte Arbeit. Er gönnte sich keine Erholung, er aß und trank schlecht, hatte schlaflose Nächte und litt an Schwindel und Kopfweh. Seine Freunde fürchteten, daß er sterben würde, wenn er es noch lange so forttriebe.

Ein Vers von ihm aus diesen Tagen bezeichnet den traurigen Zustand seiner Seele. Er hatte die Figur der Nacht vollendet, eine halb sitzende, halb liegende Frauengestalt. Man denkt an Homer's Ausdruck „der Schlaf löste ihm die Glieder", wenn man diesen schönen, in schlummernde Ruhe versunkenen Körper ansieht. Das rechte Bein ist ein wenig angezogen, der Arm stützt sich darauf, und auf die Rückseite der eingeknickten Hand neigt sich das Antlitz mit geschlossenen Augen. Eine Haarflechte fällt über Hals und Schulter auf die Brust herab. Sie ist völlig ohne Gewänder.

Wie in Italien Sitte war, heftete man allerlei lobende Gedichte an die öffentlich aufgestellte Statue. Einer dieser Verse lautete: „Die Nacht, die du schlafen siehst in so reizender Stellung, von einem Engel (angelo) wurde sie in diesen Marmor gemeißelt. Sie ist lebendig, sie schläft nur; wecke sie auf wenn du es nicht glaubst, und sie wird reden." Michelangelo läßt sein Werk selbst antworten und schrieb jenen wundervollen Vers darunter, welcher beginnt: grato m'è il sonno, più grato l'esser di sasso, dessen metrische Uebersetzung mir unmöglich war. „Wohl mir, daß ich schlafe, mehr noch, daß ich von Stein bin so lange die Schmach und Schande bei uns dauern; nichts zu sehn, nichts zu hören, ist das glücklichste Schicksal, deßhalb erwecke mich nicht, bitte, sprich leise.

Dies durfte er öffentlich sagen. Er durfte es wagen, dem Herzoge Alexander, dessen rachsüchtigen Charakter er kannte, seine Mitwirkung am Bau der neuen Citadelle von Florenz abzuschlagen. Allerdings war er schon wieder in Rom als er das that, allein der Arm dieses Fürsten hätte ihn auch dort erreichen können,

denn was er Alexander verweigerte, verweigerte er ebensogut dem Papste. Michelangelo muß in ungemeinem Ansehn bei Clemens gestanden haben. Er arbeitete mit bedecktem Haupte weiter in seiner Gegenwart, er schlug es ihm ab, öfter, als nöthig war, am Hofe zu erscheinen, der Papst wagte sich nicht zu setzen in seiner Gegenwart, weil der Künstler es augenblicklich auch gethan haben würde. Schon als Giulio der Zweite einmal die erst begonnene Arbeit Michelangelo's gegen dessen Willen und Wissen in Augenschein nahm, blieb dieser versteckt auf dem Gerüste und warf wie von ungefähr eine Planke herunter, deren Fall den Papst beinahe verletzt hätte. Es war ihm unerträglich, wenn seine Arbeiten vor ihrer Vollendung von fremden Augen gesehen wurden, und daher mag die Wuth, welche ihn erfüllte als Bramante dem Raphael heimlich das Zimmer aufschloß, wo er malte, zumeist entstanden sein. Als er den David meißelte, ließ er einen Bretterverschlag um den Marmorblock machen, und niemandes Blicke berührten das Werk bis zu dem Tage wo er es allem Volke zeigte. Vasari erzählt, wie er selber einmal Nachts zu ihm kam und ihn bei der Arbeit fand. Michelangelo hatte die eigenthümliche Erfindung gemacht, sich ein Licht oben auf den Hut zu stecken und so zu arbeiten. Als Vasari eintrat und, wie natürlich, sehen mußte wobei der damals schon sehr alte Meister thätig war, löschte dieser das Licht plötzlich aus und sprach im Dunkeln mit ihm weiter.

Die wüthende Heftigkeit, in die er zu Zeiten wie in eine Raserei verfiel, bestimmte viele seiner äußeren Schicksale. Immer jedoch suchte er wieder gut zu machen was er so verschuldete, und stets traf er Menschen an, welche sich durch sein Wesen nicht irre machen ließen. Es waren Zeiten damals, wo das Leben den Leuten näher auf den Leib rückte als heute. Man wehrte sich damals noch lieber mit Dolch und Degen als mit Pistolen oder einer Büchse in den Händen, und oft genug war man auf diese Selbstvertheidigung hingewiesen. Jeder Gang durch

die dunkeln Straßen einer Stadt bei nächtlicher Weile konnte Händel bringen, jede Reise war ein kleiner Feldzug auf eigne Hand, gerichtet gegen unvermutheten Ueberfall. Die großen und kleinen Kriege füllten das Land mit Leuten, deren Handwerk die Führung der Waffen war. Die Bürger vertheidigten ihre Mauern und ihre Gerechtsame, die Kaufleute standen in voller Wehre den Wegelagerern oder auf dem Meere den Piraten entgegen, denn damals herrschte ein unaufhörlicher Kampf an den Küsten des mittelländischen Meeres. So bildete jedermann sein Schicksal in unbekümmerter Freiheit, es gab keine Examina, durch welche heute das Schicksal von Tausenden oder Hunderttausenden ein und denselben vorher gewußten uniformen Gang geht, und bei denen der Kopf allein zu arbeiten hat.

In Cellini's Leben lesen wir am farbigsten, wie es damals zuging, Vasari's Lebensbeschreibungen der Künstler liefern gleichfalls eine Fülle abenteuerlicher Züge. Alles berührte sich, jedem Gefühl ward nachgegeben, jede Leidenschaft kam leicht zum Ausbruch, und so, im Hinblick auf das Ganze, steht Michelangelo's Charakter in seinem rücksichtslosen Anpacken der Verhältnisse weniger einzeln da. Nichtsdestoweniger blieb es eine Gunst des Schicksals, daß er Fürsten begegnete, die den Mann so richtig zu nehmen wußten. Es lag die zarteste Herzensweichheit unter der Härte seines Benehmens. Als er 1506 nach Bologna ging, um sich mit dem Papste auszusöhnen, gab ihm Piero Soderini, welcher von 1502 bis 1512 als Gonfalonier die Stadt regierte, einen Brief mit, in dem er schrieb: wenn man ihm gute Worte giebt, wird man alles von ihm erreichen. Man muß ihm Liebe zeigen und Wohlwollen beweisen, und er wird Dinge thun, die jedermann, der sie sieht, in Erstaunen setzen werden. Damals war Michelangelo zweiunddreißig Jahre alt, wie mußte er jetzt erst als ein Mann von sechsundfünfzig die Ereignisse empfinden. Man wußte, daß mit ihm nicht zu capituliren war, man ließ sich gefallen was er that, nur um seine wunderbare Kunst nicht

einzubüßen. Um zu zeigen, was man ihm zutraute, führe ich hier noch eine von jenen Sagen an, über deren Werth ich bereits gesprochen habe: als er einen Christus modellirte, soll er in der Raserei der Arbeit das Modell selbst an's Kreuz genagelt haben, um so besser den Ausdruck des Schmerzes zu finden. Dem Raphael hätte das keiner angedichtet. Daß aber wiederum die Zartheit, die tiefe Empfindlichkeit seiner Seele keine Fabel war, das beweisen seine Gedichte. Sie entsproßten seiner Seele wie die Schneeglöckchen unter dem Schnee wachsen, der sie verbirgt aber sie zugleich vor dem Froste schützt. Auch waren sein Stolz und sein Ehrgeiz nichts anders als der Ausdruck seines Dranges, vor sich selbst würdig dazustehn. Raphael strebte nach dem Cardinalshute, wie ein Kind nach Gold und Diamanten greift: allein ich glaube, Clemens hütete sich wohl, diese Ehre dem Michelangelo anzubieten, der sie vielleicht nicht auf die sanfteste Weise zurückgewiesen hätte. Es giebt Naturen, die durch das groß sind, was sie erreichen, andere durch das, was sie verschmähen. Es war ihm mit Geschenken nicht beizukommen, er wollte durch nichts auch nur den geringsten Theil seiner Unabhängigkeit einbüßen. Nur in seltenen Fällen machte er eine Ausnahme. So einmal, als er ein prächtiges arabisches Pferd bewundert hatte, welches dem Cardinal Hippolyt von Medici gehörte und das ihm dieser als Geschenk zuführen ließ, überwand er sich, es von ihm anzunehmen.

Ausgesöhnt mit dem Papste ging er nach Rom, kehrte noch einmal, wie es scheint, nach Florenz zurück und dann nie wieder. Der nächste Brief aus dem Jahre zweiunddreißig ist von Rom datirt und an Sebastian del Piombo gerichtet, den berühmten Maler, der gleich ihm ebenso mit der linken wie mit der rechten Hand arbeitete, und dem er schon früher die Zeichnung zu einem Bilde gemacht hatte, das mit einem Werke Raphael's concurriren sollte. Der Brief handelt von dem Grabdenkmale des Giulio des Zweiten, von Geldangelegenheiten und Marmorblöcken. Der

folgende, ohne bestimmtes Datum, erschöpft in einer umfassenden Darstellung alles, was Michelangelo in dieser Angelegenheit zu leiden hatte. Es ist ein langes Schriftstück, dessen Original, wie wir es besitzen, nicht von des Künstlers eigner Hand herrührt, ja, das nach Guhl's Erachten, dem hierin andere Autoritäten zur Seite stehn, gar nicht von ihm selber verfaßt worden ist. Es soll nach Vasari's und Condivi's Angaben zusammengestellt sein. Guhl fragt, wie es denkbar wäre, daß Michelangelo ganz von den neuesten Unbilden erfüllt (man hatte ihm mit einem Worte: Unredlichkeiten vorgeworfen) plötzlich eines längst vergangenen Factums Erwähnung thun konnte. Denn der Brief ist an sich von mäßiger Länge, die umfangreiche Nachschrift aber greift in vergangene Zeiten zurück und läßt sich in starken Ausdrücken über die Intriguen aus, mit denen man ihm von Anfang an den Weg zu verstellen suchte. Er schließt mit dem bereits erwähnten Ausspruche über Raphael, von dem er sagt, was er von der Architektur gewußt habe, habe er von ihm gelernt.

Dieser Schluß scheint selbst Herrn von Reumont zu stark, dem wir die Bekanntmachung des Briefes in Deutschland verdanken*). Ich glaube, daß gerade diese Worte von keinem andern, als von Michelangelo herrühren konnten und daß er den Brief verfaßt hat.

Papst Clemens starb 1534. Paul der Dritte, sein Nachfolger, adoptirte all seine künstlerischen Unternehmungen, wie Clemens die Leo des Zehnten, Leo die Giulio des Zweiten fortgesetzt hatte. Immer noch zog sich die Vollendung des Grabmales in die Weite. Kummer jeder Art ward ein Gefolge dieser Angelegenheit für den Künstler. Clemens also stirbt, es kommt der neue Papst, und Michelangelo's Feinde hoffen ihm bei

---

*) Am bequemsten zu finden bei Milanesi: Le Lettere di Michelangelo S. 489. Hier auch die Litteratur angegeben.

diesem zu schaden. Er hält es für nothwendig, seinen neuen Herrn wissen zu lassen, daß, so lange die Last dieser Verhältnisse unaufgeklärt ihn bedrücke, er nicht in Ruhe arbeiten könne. Er malte damals gerade an dem ungeheuren Gemälde des jüngsten Gerichts.

Er hat das Schreiben vollendet und sich darin so kurz als möglich ausgesprochen, da überrascht ihn noch einmal das Andenken an die lange Reihe der erlittenen Ungerechtigkeiten. Es ist nothwendig, daß der Papst diesen Dingen völlig auf den Grund sehe. Er setzt die Feder zu einem Postscriptum an, er bemüht sich mehr und mehr die Verhältnisse klar und geordnet darzustellen, und in Feuer gerathend durch das Bedenken längst vergangener Ereignisse wird er immer heftiger, bis er mit einem kühnen Worte zuletzt Raphael's und Bramante's Eifersucht als den ersten Anstoß alles Unglücks nennt und offen ausspricht, was Raphael von der Baukunst gewußt habe, verdanke er ihm und keinem andern. Er konnte dies hier thun, da auf der einen Seite Raphael's Ruhm als Maler feststand, sich auf der andern aber längst herausgestellt hatte, daß seine Aenderungen am Plane der Peterskirche, wie ihn Bramante gemacht hatte, keine Verbesserungen gewesen waren.

Schrieb Michelangelo den Brief, so ist damit noch nicht gesagt, daß er ihn abschickte. Man kann ihn unter seinen Papieren gefunden und copirt haben. Er kann ihn jemanden mitgetheilt haben, der ihn ohne sein Wissen abschrieb, während er selbst das Original vernichtete. Rührte er aus der Feder eines Anhängers her, so würde dieser, wenn er Michelangelo dadurch rechtfertigen wollte, Takt und natürliche Scheu genug besessen haben, um nicht solche Aeußerungen unterzuschieben, die nach dem Ermessen des gewöhnlichen Menschenverstandes dem großen Meister in den Augen der Leute eher zum Schaden gereichen mußten, als daß sie seiner Sache nützlich waren.

Mit diesem Briefe übrigens war die Sache keineswegs ab-

gethan; sie zieht sich immer noch fort und weitere Briefe handeln von ihr. Sie bilden alle zusammen nebst den Erläuterungen des Herausgebers förmlich die Acten eines Processes, dem man gern bis in die Einzelheiten nachfolgt. Dieser Proceß verbitterte dem Künstler das Leben und erhöhte die traurige Stimmung, in welche ihn das Unglück seines Vaterlandes gestürzt hatte. Dazu kam der Tod seines Vaters, der in hohem Alter um diese Zeit starb. Und in demselben Jahre erfolgte das Hinscheiden seines Bruders, für dessen Kinder er nun zu sorgen hatte. Zudem verfeindete er sich mit Sebastian del Piombo, seinem alten Freunde, mit dem er sich nie wieder aussöhnte. Der Grund, warum sie auseinander kamen, zeigt, wie gereizt Michelangelo war und wie er auch für sich das Schicksal so vieler großer, gleichgearteter Männer bereitete: einsam und ohne Freund in ein mißtrauensvolles, düsteres Alter einzutreten. —

Glücklicher Weise begegnen wir jedoch für die jetzt folgenden Jahre, wo er nach Vollendung des jüngsten Gerichtes in der Sistinischen Kapelle auf's neue in die widerwärtigen Händel wegen des Grabmales hineinkam, einer Quelle, in welcher sich sein Leben weniger trübe spiegelt. Er lernte Vittoria Colonna kennen, die Frau, welche damals in jeder Beziehung die gefeiertste Fürstin Italiens war. Wir besitzen außer Briefen und Gedichten, die zwischen beiden hin und her gingen, noch den Bericht eines Augenzeugen, der sie zusammen sah und reden hörte.

Um das Jahr 1540 besuchte Francesco d'Ollanda, ein Miniaturmaler in Diensten des Königs von Portugal, Italien und ward zu Rom mit Michelangelo sowohl als Vittoria bekannt. Das Manuscript seines Reiseberichtes an den König wurde vom Grafen Raczynsky in Lissabon entdeckt und in dem Buche über die Kunst in Portugal auszugsweise mitgetheilt. Aus dieser Französischen Uebersetzung theile ich hier wiederum einige Bruchstücke Deutsch mit.

Während ich so in Rom meine Zeit hinbrachte, schreibt

Francesco, suchte ich eines Tages Messer Lattantio Tolomei auf, welcher mich durch die freundliche Verwendung Bosio's, Secretär beim Papste, mit Michelangelo bekannt gemacht hatte. Lattantio stand nicht nur durch den Adel seiner Gesinnung, sondern auch als Neffe des Papstes in hohem Ansehen. Ich fand ihn nicht zu Hause, doch hatte er hinterlassen, daß er mich auf Monte Cavallo in der Kirche von San Silvestro erwarten würde, wo er mit der Marquise von Pescara die Vorlesung der Paulinischen Briefe hörte. Diese Dame, Vittoria Colonna, Marquise von Pescara, Schwester des Ascanio Colonna, ist eine der ersten und berühmtesten von ganz Italien und Europa, d. h. der ganzen Welt. Die Reinheit ihrer Sitten, ihre Schönheit, ihre Kenntnisse in den alten Sprachen, ihr Geist, mit einem Worte, alle die Tugenden, welche eine Frau zieren und zu ihrem Lobe genannt werden können, lassen sie einen so hohen Rang einnehmen. Seit dem Tode ihres Mannes lebt sie in bescheidener Zurückgezogenheit. Zufrieden mit dem Glanze der äußerlichen Größe ehemaliger Tage, giebt sie sich nun ganz der Liebe zum Göttlichen und der Ausübung guter Werke hin, kommt armen Frauen zu Hülfe und lebt als ein Exempel wahrhaft christlicher Frömmigkeit. Ich verdanke die Bekanntschaft mit ihr gleichfalls der Güte Lattantio's, der zu ihren genauesten Freunden zählt. Sie bat mich, einen Sitz einzunehmen, und als die Vorlesung sammt der Auslegung beendet war, lenkte sie ihre Augen auf mich und Lattantio.

Ich kann mich irren, begann sie, aber es will mir scheinen, als hörte Meister Francesco lieber zu, wenn Michelangelo über die Malerei redet, als wenn Fra Antonio eine Vorlesung hält.

Mich pikirte das. Madonna, erwiderte ich, Eure Excellenz muß also wohl annehmen, ich verstände weiter nichts, als die Dinge, welche die Malerei betreffen. Gewiß wird es mir sehr lieb sein, dem Michelangelo zuzuhören, allein wenn

es sich um die Sprüche des Paulus handelt, ziehe ich Fra Antonio vor. —

Ich unterbreche hier auf einen Augenblick den Bericht des Mannes. Stellt sich sein Memoriale auch als die natürliche und gewiß wahrheitsgetreue Mittheilung seiner Erlebnisse dar, so ist die Form des Gespräches, das er ein wenig weitschweifig, aber nicht unbelebt fortzuführen weiß, nicht sein Eigenthum, sondern eine in damaliger Zeit beliebte und überall verbreitete Form. Wir haben eine Menge von Raggionamenti aus Italien, eine Menge von Gesprächen aus dem damaligen Deutschland. Während man sich heute direct an's Publikum wendet, personificirte man dasselbe damals und stellte sich ihm so gegenüber. Die Disputationen auf den gelehrten Schulen, die in allen Schichten des Lebens stattfindenden mündlichen Verhandlungen, das Muster der Platonischen Gespräche, alles zusammengenommen ließ in der schönen Litteratur diese Form zu einer der gebräuchlichsten werden. Wenn daher unser Portugiese mit einer gewissen Umständlichkeit die Nebendinge erwähnt und verschiedene kleine Accente zu setzen liebt, so ist dies vielleicht nicht allein die Folge seiner scharfen Beobachtungsgabe und seines guten Gedächtnisses, als vielmehr die Frucht eines gewandten Gebrauches der litterarischen Form, in der diese Manier hergebracht war. Was er also mittheilt, ist nicht als ein stenographischer Bericht anzusehen, doch darum sind die Sachen gewiß nirgends verfälscht oder unwahr.

Sein eigener Charakter spricht sich ziemlich offen aus. Unwillkürlich wendet er die Dinge so, daß sie schmeichelhaft für ihn selbst werden. Was ihn empfindlich macht, worüber er scharfe Antworten gibt, bezeichnet ihn. Geflissentlich wiederholt er oft, wie er sich vornehmen Leuten habe aufdringen können, wenn es sein Wille gewesen wäre. Trotzdem registrirt er sehr gewissenhaft, wo er mit vornehmen Personen zusammenkam. Er charakterisirt sich als eine jener gutmüthig beschränkten, aber

empfindlichen Naturen, die von allen vielleicht das Leben am meisten genießen und ihre Eitelkeit unschuldig und unbefangen am reichlichsten zu befriedigen verstehn.

Er ist also bereits empfindlich geworden über Vittoria's Anrede. Lassen Sie sich das nicht anfechten, warf jetzt Lattantio ein, die Marquise wollte gewiß nicht sagen, daß wer sich auf die Malerei verstehe, sich darum nicht auch auf alles andere wohl verstände. Wir stellen in Italien die Kunst zu hoch, um anders zu denken. Vielleicht aber lag in dem, was die Frau Marquise sagte, die Absicht, uns außer dem schon genossenen Vergnügen, auch das noch obendrein zu verschaffen, daß wir den Meister Michelangelo reden hören.

Wenn dies der Fall war, antwortete ich, so gewährt mir Euere Excellenz keine überraschende Gunst, denn ich weiß wohl, daß sie stets viel mehr zu geben pflegt, als man zu bitten wagte.

Die Marquise lächelte. Sie rief einen von ihren Leuten herbei und sagte zu mir gewendet, man muß dem zu geben wissen, der dankbar zu sein weiß, heute aber macht mir das Geben nicht weniger Freude, als dem Meister Francesco das Empfangen bereiten wird.

Geh, redete sie den Diener an, in das Haus des Michelangelo und sage ihm, daß ich und Messer Lattantio hier sind, daß es hier in der Kirche schön kühl sei und daß wir ganz allein bei geschlossenen Thüren säßen. Frage ihn, ob er nicht vielleicht einen Theil seiner kostbaren Zeit hier mit uns verlieren möchte, damit wir ebensoviel Gewinn davon hätten. Aber sage kein Wort davon, daß Meister Francesco aus Spanien hier sei.

Ich bewunderte die Marquise, wie sie das geringste mit so anmuthiger Vorsicht zu behandeln wüßte, und sagte diese Bemerkung dem Lattantio leise in's Ohr. Sie wollte wissen, was wir beide zusammen hätten.

Oh, nahm Lattantio das Wort, er bemerkte nur, mit welcher

Klugheit Euere Excellenz überall und so auch bei der Ertheilung dieses Auftrages verfahren. Denn da der Meister Francesco weiß, daß Michelangelo mehr ihm als mir angehört, noch ehe sie sich getroffen haben, so thut er sein möglichstes, ihm auszuweichen. Sie können sich nicht mehr trennen, wenn sie sich einmal begegnet sind.

Ich kenne Meister Michelangelo zu gut, sagte die Marquise, um es nicht längst bemerkt zu haben. Indessen, wie fangen wir es an, ihn zum Sprechen über die Malerei zu bewegen, wenn wir ihn erst hier haben?

Fra Ambrosio aus Siena, einer der berühmtesten Prediger des Papstes, hatte bis dahin kein Wort gesprochen. Ich finde das sehr bedenklich, hub er jetzt an. Meister Michelangelo weiß, daß der Herr aus Spanien ein Maler ist, und wird sich schwerlich dazu verstehen, über seine Kunst zu reden. Ich glaube, am besten ist es, wenn der Herr sich irgendwo verbirgt, um ihm zuzuhören.

Es wäre vielleicht schwieriger als Sie denken, den Herrn aus Spanien hier vor den Blicken Michelangelo's zu verbergen, antwortete ich dem ehrwürdigen Manne mit einiger Bitterkeit. Denn wäre ich auch versteckt, er würde meine Anwesenheit vielleicht trotzdem noch besser bemerken als Sie mich hier auf meinem Platze durch die Brille erkennen können. Lassen Sie ihn nur erst hier sein, ob ich nicht die Wahrheit gesagt habe.

Die Marquise und Lattantio lachten, ich für mein Theil aber stimmte nicht ein und ebensowenig Ambrosio, der sich daraus die gute Lehre hätte ziehen können, hinter mir etwas mehr als einen bloßen Maler zu suchen.

Nach einigen Momenten der Stille klopfte es an die Kirchenthüre. Jeder fürchtete schon, es könnte jemand anders als der Meister sein, der ganz unten am Monte Cavallo wohnte. Glücklicherweise aber traf ihn der Diener der Marquise dicht bei San Silvestro. Michelangelo wollte zu den Thermen gehen

und kam im Gespräch mit seinem Farbenreiber Urbino die esquilinische Straße herunter. So mußte er also gerade in die Falle laufen und war es, der an die Thüre klopfte.

Die Marquise erhob sich, um ihn zu empfangen. Sie blieb eine Zeit lang stehen, bis sie ihn bat, sich zwischen ihr und Messer Lattantio niederzusetzen. Hierauf begann sie zu sprechen. Unwillkürlich adelte sie diejenigen, zu denen sie sich wandte und den Ort, wo sie sich befand. Mit einer Kunst, die sich nicht beschreiben und nicht ahnen läßt, redete sie über dies und jenes. Sie that es mit eben so viel Geist als Grazie. Die Malerei berührte sie mit keiner Sylbe, nur um den großen Künstler später um so sicherer zu fassen. Sie verfuhr dabei ganz wie ein Feldherr, der eine mit Gewalt nicht zu erstürmende Festung zu überrumpeln sucht. Michelangelo aber merkte den Kunstgriff und bewachte die Mauern durch gut ausgestellte Schildwachen. Mit allerlei Contreminen wußte er ihre Angriffe zu vereiteln, endlich aber blieb ihr dennoch der Sieg und wahrlich ich weiß nicht, wer ihr hier noch länger hätte Widerstand leisten sollen.

Es ist eine bekannte Sache, sagte sie, daß man jedesmal vollständig geschlagen wird, wenn man sich vermißt, Michelangelo in seinem eigenen Königreiche anzugreifen: in dem des Geistes und der Feinheit. Sie sehen, Messer Lattantio, es giebt nur ein Mittel ihn im Gespräche zu überwinden und zum Schweigen zu bringen, man muß ihm kurzab von Processen oder von der Malerei reden.

Jetzt wandte er sich plötzlich zu mir mit erstaunter Miene. Verzeihen Sie, Meister Francesco, daß ich Sie nicht vorher gesehen habe, ich sah niemand als die Marquise. Aber, da es Gott fügt, daß Sie hier sind, so kommen Sie mir als mein College zu Hülfe.

Sie bringen eine zu vortreffliche Entschuldigung vor, erwiderte ich, als daß ich Ihnen nicht verzeihen müßte. Aber es scheint, als hätte die Frau Marquise mit ein und demselben

Lichte zwei sehr verschiedene Effekte hervorgebracht, wie die Sonne, deren Strahlen zu gleicher Zeit das eine härten und das andere schmelzen. Ihr Anblick hat Sie blind gemacht, ich aber sehe und höre Sie nur deshalb, weil ich die Marquise sehe. Uebrigens weiß ich sehr wohl, daß ein Mann von Geist sich neben Ihrer Excellenz beschäftigt genug fühlen muß, um noch für seinen Nachbar Gedanken übrig zu haben. Und da dem so ist, brauche ich nun um so ungenirter die Rathschläge eines gewissen Priesters nicht zu befolgen.

Diese Replik erregte auf's neue das Lachen der Gesellschaft. Fra Ambrosio stand auf, empfahl sich der Marquise, grüßte uns und ging. Er blieb für die Zukunft einer meiner besten Freunde. — Hiermit schließt das erste Capitel des Berichtes.

Ich mache noch auf Eins aufmerksam, ehe ich mit dem zweiten beginne. Die Marquise hatte gesagt, man müsse mit Michelangelo von der Malerei oder von Processen sprechen. Das Wort „Proceß" wirft ein schlagendes Licht auf den Brief des Künstlers an Papst Paul III., worin er so weitläufig all sein von Anfang an erlittenes Unrecht auseinandersetzt. Er gehörte zu jenen genialen Naturen, welche durch ihren geistigen Reichthum fortwährend dem Praktischen entfremdet, von ihrer Gutmüthigkeit zu tausend Versprechungen verleitet und von den Menschen mißbraucht werden. Plötzlich bemerken sie, wohin sie gekommen sind, werden zornig und bestehen auf ihrem Rechte Die Versäumnis des Praktischen tritt ihnen nun hinderlich entgegen. Alles soll jetzt sein, wie sie es ansehn, aber das stricte Recht will sich dem nicht fügen. Michelangelo gesteht in einem seiner Briefe offen ein, er habe leider in seinen Angelegenheiten keine rechte Ordnung walten lassen. Gerade solche Geister, die ihrer eigentlichen Art nach vor jedem Rechtshandel Abscheu haben sollten, wollen nun die Gerichte am leidenschaftlichsten benutzen, um auch in den Augen der Geschäftsleute so rein zu erscheinen als sie ihrer innersten Ueberzeugung nach vor sich

selber thun. Jener Brief, den man als das Machwerk eines unbekannten Vertheidigers ansehen möchte, ist nichts als ein Ausbruch so erregter Gefühle.

Reizend ist die Schilderung der Marquise, die sich der Herrschaft so wohl bewußt ist, welche sie über Michelangelo ausübt, und sich ihrer Macht so graziös bedient. Die Freundschaft dieser beiden ist berühmt in der Geschichte. Vittoria stand in den Jahren, wo sich Freundschaft und Liebe nicht mehr gegenseitig ausschließen im Herzen einer Frau, sie vereinten sich in dem ihrigen zu einem schönen Gefühle, das gleich weit von Kälte und von der Leidenschaft entfernt ist. Ehrfurcht aber und leidenschaftliche Hingebung zugleich sprechen aus Michelangelo's Gedichten, die er an sie richtete. Ihre Briefe an ihn sind noch vorhanden, ungedruckt, zu Florenz im Besitze der Familie Buonarroti. Er beklagte sich, von ihr getrennt zu sein, er schrieb allzu oft, wie sie meinte, und deßhalb bittet sie ihn einmal, es seltener zu thun, denn seine Briefe ließen sie selbst am Abend den Gottesdienst in der Capelle der heiligen Catharina versäumen, ihn aber müßten sie abhalten, Morgens zur rechten Zeit im Sanct Peter an die Arbeit zu gehen.

Daraus spricht ein solches Zutrauen auf ihren Freund, eine so hohe Würdigung seiner Liebe, daß ihm dieses Abwehren seines Herzens keine Entmuthigung, kein Abschied scheinen durfte. Niemals kam Vittoria nach Rom oder in die Umgegend der Stadt, ohne ihn aufzusuchen, oft kam sie nur, um ihn zu sehen. Er aber bekannte offen, was er ihr verdankte, sie habe ihn umgeschaffen und neu gebildet.

Vittoria Colonna war im Jahre 1490 geboren. 1509 vermählte sie sich mit dem Marquese von Pescara, welcher sie oft allein ließ wenn er in den Krieg zog. Einsam sehnte sie sich nach ihm, und so entstanden ihre ersten Sonette. Sie hatten keine Kinder. In der Schlacht von Pavia wurde Pescara verwundet, Vittoria eilte zu ihm, fand ihn aber nicht mehr unter

den Lebenden. Clemens der Siebente verhinderte sie damals in ein Kloster zu treten. Sie kehrte nach Ischia zurück, von wo sie 1536 wieder nach Rom kam und damals Michelangelo zuerst kennen lernte.

Sie war damals sechsundvierzig Jahre alt, Michelangelo zweiundsechzig. Doch wie er als ein Mann dastand, dessen Jugend nichts mit der Zahl seiner Jahre zu thun hatte, so scheint Vittoria's Schönheit unvergänglich gewesen zu sein. Viele Portraits tragen ihren Namen, allein keins ist mit gültigen Belegen als ächt nachzuweisen. Ihr weiches Haar soll einen röthlich-goldenen Schimmer gehabt haben. Gedichte, die zu ihrem Lobe geschrieben wurden, preisen seine Schönheit. Denkt man sich hierzu die vornehme Gestalt, das fürstliche Benehmen, den Ruhm, mit dem sie ihre Gedichte und ihre Familie umgaben, und alles dies verschleiert gleichsam von der Resignation auf ein weltliches Leben, ohne deßhalb eine Ahnung jenes falschen Glaubens, daß die Hingabe an das Göttliche die Verachtung des Schönen und Großen verlange, so steht eine Frau vor unsern Augen, deren Tod wohl einen Mann wie Michelangelo sinnlos vor Schmerz machen konnte. Condivi erzählt, wie er verzweifelnd an ihrem Todtenbette stand. Sie starb 1547. Es reue ihn nichts weiter, sagte er noch in hohem Alter, als daß er sie damals nicht auf die Stirn geküßt habe, statt nur ihre Hand zu küssen. Vittoria's Verlust war für sein Alter, was der Fall von Florenz für seine männlichen Jahre war, ein ungeheurer Abschnitt. — Von seinen Gedichten tragen nur einige die Bezeichnung, daß sie an Vittoria gerichtet sind. Bei vielen aber ist der Inhalt ein Zeugniß, daß er sie in Gedanken an sie niederschrieb. Aus ihren Briefen geht hervor, daß er zum Beispiel das Sonett, welches beginnt carico d'anni e di peccati pieno, ihr nach Viterbo sandte. Es scheint mir sehr natürlich, daß bei den tiefsten, leidenschaftlichsten ihr Name verschwiegen ist. Er liebte sie mit ganzer Seele. Man hat geglaubt, sein

Verhältniß zu ihr stände idealer da, wenn man den Beweis lieferte, es habe nur eine sogenannte geistige Liebe von ihm zu ihr gewaltet, entspringend aus einer gleichsam religiösen Vereinigung ihrer Herzen. Dem widerspricht die Natur des Mannes, scheint mir. Wurde doch Goethe in hohem Alter noch von der Schönheit eines Mädchens in eine Leidenschaft gestürzt, die ihn zu den glühendsten Versen hinriß. Michelangelo's Gedichte, in denen er die Liebe anklagt, daß sie ihn in so späten Jahren noch so gewaltig ergreife, bedürfen keiner künstlichen Erklärung, lassen sich nicht von der Erde in die Wolken versetzen. Er liebte Vittoria, sie gestattete ihm, es ihr zu sagen, aber sie verhehlte ihm zu gleicher Zeit nicht, daß sie niemals den Schleier wieder ablegen würde, den sie nach dem Tode ihres Gemahls für immer genommen hatte. Wollten wir das Verhältniß anders auffassen, o wären eine Menge seiner Gedichte unverständlich, die, wenn wir sie natürlich nehmen, so klar seine Gefühle aussprechen.

Ich will hier eins erwähnen, das mich immer gerührt hat. Nicht weil es eine ungestümere Sehnsucht erfüllt, sondern weil dasselbe in ruhigem und resignirtem Tone die zarteste, geistigste Schmeichelei enthält, welche in diesem Falle nur gesagt werden konnte. Er muß mit Vittoria über das Alter gesprochen haben und wie mit den Jahren die Schönheit verginge. Zum Trost sandte er ihr darauf ein Sonett, das ich in Prosa wiedergebe.

Damit auch künftig deine Schönheit auf Erden sei,
Aber im Besitze einer Frau, die sich gnädiger erweist als du,
und weniger strenge,
Glaube ich, daß die Natur all deine Reize zurückfordert
Und ihnen befiehlt, dich allmählich zu verlassen.
Sie aber nimmt sie, und mit deinem himmlischen Antlitze
Beschenkt sie im Himmel eine liebliche Gestalt,
Und Amor bemüht sich mit großen Sorgen
Ein mitleidvolles Herz in sie zu senken.

Und er nimmt meine Seufzer alle zusammen,
Und meine Thränen sammelt er auf und giebt sie dem,
Der jene lieben wird, wie ich dich liebe.
Und glücklicher als ich wird er ihr vielleicht
Mit den Schmerzen, die ich duldete, das Herz rühren,
Und sie ihm die Gunst gewähren, die mir versagt blieb.

Hier noch eins von denen, die er auf ihren Tod dichtete:

Als sie, zu der sich meine Wünsche sehnen
Hinwegging, weil der Himmel so gewaltet,
Stand die Natur, die Schön'res nie gestaltet,
Beschämt, und wer dich sah, der weinte Thränen.

Wo weilst du nun? Ach wie vernichtet sanken
Die hoffnungsvollen Träume plötzlich nieder,
Nun hat die Erde deine reinen Glieder,
Der Himmel deine heiligen Gedanken.

Tod war dein Loos, denn sterblich nur vermag
Das Göttliche zu uns herabzusteigen;
Doch nur was sterblich hat der Tod vernichtet!

Du lebst! Es glänzt dein Ruhm im lichten Tag,
Und ewig unverhüllt wird er sich zeigen
In dem was du gewirkt hast und gedichtet.

Michelangelo's Gedichte wurden nicht gedruckt so lange er lebte, einzelne ausgenommen, deren sich seine Freunde bemächtigten. Nur noch einen Vers will ich anführen. Er arbeitete für Vittoria ein Crucifix, das er ihr schenkte, und schrieb die Worte darunter:

non ci si pensa quanto sangue costa.

Unter ihren Gedichten habe ich keins gefunden, das an Michelangelo gerichtet sein könnte.

Wir lassen Meister Francesco weiter berichten.

6*

Seine Heiligkeit, begann die Marquise, hat die Gnade gehabt, mir den Bau eines Frauenklosters zu gestatten. Ich will es hier ganz in der Nähe am Abhange des Monte Cavallo errichten, da, wo die Ruinen des alten Porticus stehn, von dem herab Nero die Feuersbrunst der Stadt mit ansah, wie erzählt wird. Die Schritte frommer Frauen sollen die letzte Spur des bösen Menschen auslöschen. Ich weiß nicht, Michelangelo, in welchen Verhältnissen ich den Bau soll aufführen lassen, auch nicht, auf welche Seite man am besten den Eingang legt. Wäre es eine Unmöglichkeit, die neuen Constructionen mit den vorhandenen alten Werken so zu verbinden, daß diese noch ihre guten Dienste leisteten?

Gewiß, erwiderte er, der verfallene Porticus könnte als Glockenthurm benutzt werden. Er antwortete so ernsthaft und mit so großer Sicherheit, daß Messer Lattantio eine Bemerkung darüber nicht unterdrücken konnte. Der große Künstler fügte nun hinzu: Euere Excellenz kann das Kloster an jener Stelle auf das passendste erbauen lassen, und wenn wir fortgehen, wollen wir einen kleinen Umweg dahin machen, vielleicht kommen uns an Ort und Stelle noch einige brauchbare Gedanken.

Ich hatte nicht den Muth, es Ihnen vorzuschlagen, sagte Vittoria, doch ich sehe wohl, das Wort des Herrn: deponit potentes et exaltavit humiles, soll überall eine Wahrheit bleiben. Ueberdies haben Sie die so verdienstliche Art und Weise, sich freigiebig zu zeigen mit Ihrer Weisheit, wo andere mit ihrer Unwissenheit verschwenderisch sind. Deßhalb stellen Ihre Freunde auch Ihren Charakter höher als Ihre Werke, und die, welche Sie nicht persönlich kennen gelernt haben, schätzen nur das weniger verdienstliche an Ihnen, Ihre Werke nämlich. Was mich betrifft, so scheint mir auch das großen Lobes würdig, daß Sie so vortrefflich etwas zum Abschluß bringen, unnützen Gesprächen aus dem Wege gehen und so vielen Fürsten, welche Arbeiten von Ihrer Hand zu besitzen begehren, die Bitte abschlagen, damit

Ihr ganzes Thun und Arbeiten einst wie ein einziges vollendetes Werk dastehe.

Madonna, antwortete Michelangelo, Sie theilen mir mehr zu als ich vielleicht verdiene. Aber da Sie mich einmal darauf bringen, erlauben Sie, daß ich in meinem Namen und in dem anderer Künstler, deren Charakter dem meinigen ähnelt, wie Meister Francesco, einen Theil des Publikums bei Ihnen verklage. Von unzähligen falschen Gerüchten, welche über das Leben ausgezeichneter Meister verbreitet werden, findet keines so williges Gehör, als daß diese Männer bizarr in ihrem Benehmen und, wenn man ihre Bekanntschaft machen wollte, abstoßend und ungesellig seien. Und sie sind doch weiter nichts, als sehr natürlich in ihrem Auftreten. Alberne Menschen jedoch — ich rede hier nicht von den wenigen, die vernünftiger urtheilen — halten sie für launenhaft und fantastisch. Nichts liegt dem Charakter großer Künstler ferner, als solch ein Vorwurf. Ich gebe zu, daß sich gewisse Eigenthümlichkeiten der Maler nur da entwickeln können, wo eine Malerei existirt, d. h. in wenigen Ländern, wie in Italien, wo die Vollkommenheit hierin zu Hause ist; müssige Leute aber haben wahrlich Unrecht, wenn sie von einem Künstler, der in seine Arbeit vertieft ist, verlangen, er solle ihrethalben seine kostbare Zeit mit leeren Complimenten vergeuden. Wenige genug treiben ihre Malerei gewissenhaft; die aber, welche einen Mann, dessen höchstes Ziel ist, seine Arbeit auf das sorgsamste zu vollenden, deßhalb anklagen wollen, versäumen in höherem Grade ihre Pflicht, als die Künstler, welche keine Rücksicht darauf nehmen. Sind große Künstler zu Zeiten wirklich so in ihrem Betragen, daß sich nichts mit ihnen anfangen läßt, so ist das nicht, weil sie stolz sind, sondern weil sie nur sehr selten bei andern wahres Verständniß antreffen, oder weil sie ihren überlegenen Geist nicht durch unnütze Gespräche mit solchen Leuten erniedrigen wollen, welche nichts zu thun haben und sie nur aus ihrem beständigen tiefen Nachdenken

herausreißen. Ich kann Euerer Excellenz versichern, daß selbst Seine Heiligkeit mir manchmal langweilig und zur Last wird, wenn er mir mit der Frage kommt, warum ich mich nicht öfter im Vatikan sehen ließe. Wo es sich um Nebendinge handelt, glaube ich ihm mehr zu nützen wenn ich zu Hause bleibe, als wenn ich bei ihm erscheine. Da sage ich ihm dann ohne Umschweife, ich zöge vor, nach meiner Weise für ihn thätig zu sein, als den langen Tag über bei ihm zu stehn, wie es viele andere machen.

Glücklicher Michelangelo, rief ich hier aus, von allen Fürsten verstehen es die Päpste allein, diese Sünde mit nachsichtigem Auge anzusehn.

Gerade solche Sünden sollten die Fürsten am ersten vergeben, nahm er von neuem das Wort; dann nach einer Weile fügte er hinzu, ich darf sogar behaupten, daß die gewichtigen Dinge, mit denen ich beschäftigt bin, mir eine so große Freiheit gegeben haben, daß ich im Gespräche mit dem Papste, ohne daran zu denken, diesen Filzhut aufsetze und mich ganz ungenirt mit Seiner Heiligkeit unterhalte. Das ist für ihn indessen durchaus kein Grund, mich hinrichten zu lassen, sondern er läßt mich im Gegentheil leben wie es mir beliebt, und gerade in solchen Momenten ist mein Geist am eifrigsten, ihm zu dienen. Sollte freilich Jemand so verrückt sein, sich in eine künstliche Einsamkeit zu versetzen und, weil er darin einen Genuß findet allein zu sein, seine Freunde zu verlieren und alle Welt gegen sich aufzubringen, so hätten sie ein Recht, deßhalb zu schelten, handle ich aber so aus natürlichem Gefühle und weil ich von meinem Handwerke dazu gezwungen bin oder weil mein Charakter alle gemachte Höflichkeit nicht vertragen kann, so wäre es die größte Ungerechtigkeit, mich nicht gewähren zu lassen, zumal da ich nichts von den andern verlange. Was fordert die Welt: soll man sich an ihrem leeren Zeitvertreibe betheiligen? Weiß sie nicht, daß es Wissenschaften giebt, welche einen Menschen ganz und gar in Anspruch nehmen, ohne auch nur dem kleinsten Theile seines

Geistes die Freiheit zu lassen, sich in diese Zeittodtschlägereien hineinzubegeben? Hätte er, wie ihr, nichts zu thun, meinetwegen, dann möge er des Todes sterben wenn er nicht eure Etiquette und Ceremonien beobachtet; aber ihr sucht ihn nur deßhalb, um euch selber eine Ehre anzuthun und es macht euch das innigste Vergnügen, daß er ein Mann ist, an den Päpste und Kaiser das Wort richten. Ich sage, der Künstler, dem daran liegt, den Anforderungen des unwissenden Volkes mehr als denen seiner Kunst ein Genüge zu thun, dessen persönliches Wesen keine Eigenthümlichkeit, keine Seltsamkeit an sich hat, der nicht wenigstens im Geruche von dergleichen steht, ein solcher Künstler wird niemals eine höherstehende Natur sein. Schwerfällige, gewöhnliche Menschen findet man auch ohne Laterne an jeder Straßenecke durch die ganze Welt im Ueberfluß.

Hier schwieg Michelangelo und die Marquise nahm das Wort. Wenn die Freunde von denen Sie reden, noch wenigstens etwas von jenen Freunden des Alterthums an sich hätten, so wäre das Uebel eher zu ertragen. Als Apelles einmal in bedrängter Lage und krank war, besuchte ihn Agesilas und legte ihm heimlich eine Summe Geld unter das Kopfkissen. Seine alte Magd stand wie starr da, als sie hernach das Geld fand, er aber sagte lächelnd, das hat kein anderer als Agesilas gethan, darüber brauchst du dich gar nicht zu verwundern.

Ich schalte hier ein, daß Michelangelo nicht reich war, aber auch nicht das Gegentheil. Er hatte stets eine Fülle von Aufträgen und empfing große Summen dafür, die er zum besten seiner Familie verwandte.

Lattantio gab nun gleichfalls seine Gedanken zum besten. Die großen Maler, sagte er, würden mit keinem andern Sterblichen tauschen wollen. In ihrer Größe genügt ihnen ein geringer Gewinn, den sie aus ihrer Kunst ziehn. Das Genie eines großen Malers weiß, wie leer das Dasein und die Vergnügungen der reichen Leute sind, die sich für allein mächtig halten,

und deren Namen mit ihnen selbst aus der Welt geht, ohne daß ihnen auch nur eine Ahnung der Dinge aufgegangen wäre, die für den Menschen der Erkenntniß und der Beherzigung am würdigsten sind. Solche Menschen haben gar nicht gelebt. So viel Schätze sie auch gesammelt haben, das Genie erwirbt sich einen unsterblichen Namen durch seine Werke. Das Glück der Welt ist weder im Ganzen noch im Einzelnen wünschenswerth, deßhalb eben hat das Genie vor sich selber die größte Achtung, daß es Wege einschlägt, die sich den Wünschen mittelmäßiger Geister nicht eröffnen, weil diese sie gar nicht zu sehn vermöchten. Ein Herrscher kann auf den Besitz seines Reiches weniger stolz sein, als der Maler auf die Macht, ein einziges auch nur von den geschaffenen Werken Gottes nachzubilden. Es ist jenem nicht leichter einen furchtbaren Feind zu überwinden, als diesem, eine Arbeit hinzustellen, welche völlig seiner Idee entspricht. Kaiser Maximilian, als er einen zum Tode verurtheilten Maler begnadigte, sprach die denkwürdigen Worte, Grafen und Herzöge kann ich machen, Gott allein kann einen ausgezeichneten Künstler machen.

Geben Sie mir einen Rath, Messer Lattantio, sagte die Marquise als er geendet. Soll ich Michelangelo bitten, meine Gedanken über die Malerei ein wenig aufzuklären? Denn um uns zu beweisen, daß große Männer vernünftig und nicht in seltsamen Launen befangen sind, wird er uns hoffentlich keinen bösen Streich spielen, was er sonst wohl im Stande gewesen wäre.

Madonna, antwortete Lattantio, Meister Michelangelo muß hier durchaus eine Ausnahme zu Gunsten Euerer Excellenz machen und uns seine Gedanken preisgeben, die er übrigens mit soviel Recht vor der Welt verborgen hält.

Euere Excellenz, antwortete Michelangelo, hat nur zu befehlen. Was ihr würdig erscheint, ihr zu Füßen gelegt zu werden: sie wird mich gehorsam finden.

Lächeld fuhr Vittoria nun fort, da wir gerade bei diesen Dingen sind, möchte ich wohl wissen, was Sie über die niederländische Malerei denken, denn sie scheint mir frömmere Wege zu gehn als die unsrige.

Michelangelo beginnt sich nun auszusprechen. Was er sagt, ist in allem schön und richtig, da jedoch das Buch des Grafen Raczynsky überall zu haben ist, hebe ich nur noch einige Sätze hervor.

Die gute Malerei, sagt er, ist edel und fromm an sich, denn eine keusche Seele erhebt nichts mehr, regt nichts mehr zur Frömmigkeit an, als das mühsame Streben nach Vollendung. Sie streift an das Göttliche und vereinigt sich mit ihm. Die gute Malerei ist nur eine Nachformung seiner Vollkommenheiten, ein Schatten seiner Malerei, eine Musik, eine Melodie; und nur ein sehr lebendiges Verständniß kann überhaupt fühlen, wie groß hier die Arbeit sei. Deßhalb wird sie so selten erreicht und so selten hervorgebracht.

Er geht nun die Malerei in den verschiedenen Ländern und die Kunstwerke Italiens durch, jedes Wort ist schlagend, und die Kenntniß des ganzen Berichtes, von dem ich hier nur einen kleinen Abschnitt mittheile, gewiß jedem Kunstfreunde von Wichtigkeit.

Den letzten Satz finde ich besonders schön. Die Marquise, dies wird aus dem Folgendem noch klarer, hält sich trotz der Höhe ihrer Anschauungen ächt dilettantisch mehr an den dargestellten Gegenstand. Ihr ist ein frommes Gemälde eins, das einen heiligen Gegenstand darstellt, ihm eins, das der Maler in frommer Hingebung an die Schönheit der Natur geschaffen hat. Nur ein Künstler kann fühlen, worin beim Arbeiten die Frömmigkeit liegt. Er kann eine Blume in der Hand der Maria mit derselben Verehrung Gottes malen als ihr Antlitz, und wer einen leidenden Christus mit gramzerdrückten Augen und verschwollenen Stirnmuskeln malt, ist oft unendlich weiter von

dem Göttlichen entfernt als ein anderer, der in Bescheidenheit dem Portrait eines Kindes den Hauch der Unschuld zu geben weiß, die er erkannt hat und tief empfindet.

Ein Zug der Kindlichkeit liegt in allem, was Michelangelo that. Auch darin gleicht er wieder Beethoven, der hartnäckig wie ein Löwe keinen Widerstand duldete und sich dennoch so sanftmüthig seinem Schicksal fügte, das ihn mißhandelte.

Die Trauer um ein vergeudetes Leben spricht sich erschütternd in seinen Gedichten aus. Stets erneut sich die Klage um die unnütz verloren gegangenen Jahre, und jenen von Anfang an und von den größten Geistern wiederholten Ausspruch: der ist am glücklichsten, der bei der Geburt dem Tode am nächsten ist, macht er zum Schlusse eines der vielen Sonette, in die er seine Verzweiflung ausgießt.

Weh mir, weh mir, wenn ich gedenke
Meiner hingeschwundenen Jahre, und finde keinen
Unter so vielen Tagen, nicht einen der mein war.
Hoffnungen, die mich betrogen, vergebliche Sehnsucht,
Thränen, Liebe, feurige Gluth und Seufzer,
(Neu ist mir nichts von dem, was die Menschen verblendet)
Hielten mich fest; und nun erkenn' ich's und lern' es;
Und vom Guten und Wahren ewig geschieden,
Geh' ich fort von Tage zu Tage weiter;
Immer höher wachsen die Schatten, tiefer
Sinkt mir die Sonne,
Und bald sink' ich zu Boden matt und kraftlos.

Das mag er nach Vittoria's Tode gedichtet haben. Man fühlt, daß er nun völlig einsam war. Doch während das tief in seiner Seele lag, blieb er unter den Künstlern der alte Herrscher und führte seine Arbeiten kraftvoll weiter. Diese nahmen einen immer größeren Umfang an. 1546 starb San Gallo und Michelangelo erhielt an seiner statt die oberste Leitung des

Baues von Sanct Peter. Zuerst macht er Ausflüchte, er sei kein Architekt, endlich aber, als der Papst nicht mehr bat sondern befahl, trat er das Amt an. Guhl theilt die darauf bezüglichen Briefe mit. In ihnen läßt Michelangelo seinem alten Feinde Bramante volle Gerechtigkeit zu Theil werden. Außer dieser Thätigkeit, außer seiner Malerei, seiner Bildhauerei, ist er überall beschäftigt, wo es zu bauen giebt. Thore, Kirchen, Brücken, Befestigungen, Paläste werden nach seinen Angaben errichtet. Cosmo, der neue Herzog von Toscana, der sich vergebens bemühte, den großen Mann in sein Vaterland zurückzuziehen, unternahm keinen bedeutenden Bau ohne ihm die Pläne vorgelegt zu haben. Einmal, im Jahre 1555, als Giulio der Dritte (Paul des Dritten Nachfolger) gestorben war, und Marcellus gewählt wurde, schien Michelangelo geneigt, Rom mit Florenz zu vertauschen, allein der bald eintretende Tod dieses Papstes und die Wahl Paul des Vierten änderte seine Entschlüsse. Er blieb an der Spitze der begonnenen Arbeiten, und sollte im folgenden Jahre schon Rom befestigen helfen, weil man einen Ueberfall der Spanier fürchtete. Als das spanische Heer dann wirklich heranrückte, floh Michelangelo in's Gebirge von Spoleto, wo er seinem Briefe an Vasari zufolge viel „Vergnügen aber auch großes Ungemach und große Ausgaben hatte".

Von seinen Werken zu reden, würde für mich einen Sinn haben, wenn ich in Rom oder Florenz schriebe, oder für ein Publikum, welches dort zu Hause ist. Ich bin es selbst nur in sehr geringem Maße. Aus den Mittheilungen Vasari's allein aber könnte sich auch derjenige, der keine Vorstellung von der Bedeutung dieser Städte an sich und von ihrer Blüthe zu Michelangelo's Zeit hat, dennoch einen Begriff wenigstens davon machen, daß seine Thätigkeit die Grenzen weit überschritt, in denen sich heute ein großer Maler oder Baumeister bewegt. Wir fänden etwa einen Vergleich, wenn wir den heutigen Wirkungskreis der großen englischen Ingenieure dem seinen gegen-

überstellten. Heute aber ist das höchste Ziel der Menschheit, welche baut und arbeitet, aus dem Geiste des Materials heraus zu bauen und in großartiger Einfachheit das Ungeheure zu construiren; damals fügte sich das Material dem Geiste des Menschen. Für uns haben jene Bauten einen Anflug von colossaler Spielerei. Aber es werden wieder Zeiten kommen, wo man so denken und arbeiten wird. Damals verlangte man Schönheit, Pracht, geschmackvolle Größe. Man versah die Paläste mit grandiosen Façaden, man errichtete Schmuckbauten in ungeheurem Maßstabe. Cosmo ließ seinen Palast, bis in die geringsten Details, nachbilden und das Modell nach Rom senden, nur damit Michelangelo ein Auge darauf würfe und alles gut heißen möchte. Als der Herzog dann selbst nach Rom kam, besuchte er ihn und ließ ihn neben sich niedersitzen. Michelangelo hatte sich in diesen letzten Zeiten über den Verlust der florentinischen Freiheit äußerlich scheinbar beruhigt.

Cosmo ehrte ihn, mag auch die Eitelkeit ihr Theil daran gehabt haben. Wenn ein Fürst an Goethe Orden schickte, wenn er heute (1857) Humboldt decorirt, so ist die Ehre gleich auf beiden Seiten. Wir haben genug Andeutungen, aus denen die Höhe hervorgeht, auf die man Michelangelo stellte. Aber Neid und Feindschaft hefteten sich bis zuletzt an seine Fersen. Unter Paul IV. trat Pirro Ligorio unter die Zahl derer, die am Sanct Peter beschäftigt waren. Ligorio sagte ganz laut, Michelangelo sei kindisch geworden, so daß dieser alles aufgeben und nach Florenz gehen wollte. Noch aus dem Jahre 1560 haben wir einen Brief an den Cardinal di Carpi, worin sich der sechsundachtzigjährige Greis über die Aeußerung beklagt, als thue er seine Schuldigkeit nicht, und in der bittersten Weise um seine Entlassung bittet. Er besaß nicht den Gleichmuth Goethe's, den ebenfalls der Spott und Neid unfähiger Menschen begleitete, aber Goethe stand auch nicht auf dem Flecke, wo Michelangelo stand. Goethe repräsentirte gleichsam privatim

die Deutsche Litteratur und Bildung seiner Zeit, geflissentlich als ein Mann welcher außerhalb der Dinge steht, Michelangelo repräsentirte der Welt und dem Papst gegenüber die ächte Kunst, unablässig praktisch beschäftigt und stets von einem Kreise neuer Schüler umgeben, die sich mit jugendlicher Liebe an ihn anschlossen wie er sich ihnen. Er wußte genau von sich selber, wie hoch er stand. Er hatte es erfahren. Die Päpste, der Kaiser, der König von Frankreich, der Sultan, Venedig, Florenz, alle wollten sie ihn für sich besitzen. Alles gelang ihm, aber er kannte den Preis, um den es so weit gekommen war. Die gesammte Kunst seiner Zeit fühlte in ihm ihren Lebensnerv, mit uneigennütziger Liebe gab er sich den Menschen hin, er hatte Muth und Lust und die Kraft, zu gewähren was man von ihm verlangte, wenn dann einzelne, die er übertraf und überblickte, ihm, der sich Felsen aus dem Wege geschoben hatte, Steine unter die Füße warfen, nicht, um ihn aufzuhalten, nur um sich selbst für einen Augenblick bemerklich zu machen, wenn ihn das zu Zeiten außer sich brachte, so finden wir seinen Unmuth sehr natürlich, zumal bei einem zornigen aufbrausenden Naturell.

Nur noch zwei Briefe will ich hier erwähnen. An Vasari schreibt er 1556 über den Tod Urbino's, welcher in den Florentinischen harten Zeiten als ganz junger Mensch in seine Dienste trat und bei ihm blieb. Auch Cellini spricht von Urbino und seiner ungestümen Anhänglichkeit an den Meister. Er thut es da, wo er von seiner vergeblichen Sendung an Michelangelo erzählt, den er im Auftrage Cosmo's nach Florenz locken sollte. Michelangelo war außer sich über den Tod dieses Dieners. Obgleich er selber alt und kränklich war, pflegte er ihn und blieb die Nächte über in seinen Kleidern an dem Bette sitzen, in dem er krank lag.

Sechsundzwanzig Jahre hatte ich ihn bei mir, schreibt er, und fand einen unschätzbar treuen Menschen an ihm. Und nun,

da ich ihn reich gemacht habe und in ihm die Stütze und die Zuflucht meines Alters zu finden hoffte, ist mir keine andere Hoffnung geblieben, als ihn im Paradiese wiederzusehn. Daß dies aber geschehen werde, hat uns Gott durch den seligen Tod gezeigt, den er ihn hat sterben lassen, denn was ihn am meisten betrübte, war nicht, daß er sterben sollte, sondern daß er mich in dieser verrätherischen Welt mit so viel Kummer allein zurücklassen mußte. Aber der größte Theil meines Selbst ist mit ihm fortgegangen, und es bleibt mir nichts als unendliches Elend übrig.

Der andere Brief ist aus dem folgenden Jahre und an Urbino's Wittwe gerichtet, die er zu Frieden redet, da sie sich auf einige seiner Anordnungen hin die Beleidigte zu spielen berechtigt glaubte. Michelangelo geht in die Details ihrer Häuslichkeit ein und versetzt sich ganz auf ihren Standpunkt, um ihr verständlich zu sein. Er war der Pathe ihrer beiden Söhne. Er schrieb folgendermaßen:

Ich merkte es wohl, daß du böse auf mich warest, aber ich wußte den Grund nicht. Aus deinem letzten Briefe glaube ich nun das Warum herausgelesen zu haben. Als du mir die Käse schicktest, schriebst du dabei, du hättest mir noch andere Gegenstände schicken wollen, aber die Taschentücher seien noch nicht fertig gewesen, und ich, damit du nicht durch mich in Unkosten kämest, antwortete dir, du möchtest mir nun nichts weiter schicken, sondern dir lieber von mir etwas ausbitten, damit würdest du mir die größte Freude machen, denn du konntest ja wissen oder vielmehr du hattest die Beweise davon in Händen, wie sehr ich den seligen Urbino, auch wenn er todt ist, noch immer liebe, und wie alles, was mit ihm zusammenhängt mir am Herzen liegt.

Du willst hierherkommen oder mir den kleinen Michelangelo schicken; was dies beides anbelangt, so muß ich dir schreiben, wie es bei mir im Hause aussieht. Michelangelo hierher zu

bringen, kann ich dir nicht wohl rathen, da ich weder Frauen im Hause noch überhaupt einen Haushalt habe, und das Kind ist noch in zu zartem Alter, und es könnte daraus Aerger und Unglück entstehen, dann aber kommt das noch hinzu, daß der Herzog von Florenz seit einem Monat etwa, Seine Gnaden, mich mit aller Gewalt wieder nach Florenz haben will, wo er mir die allergrößten Anerbietungen macht. Ich habe ihn nun um eine kleine Frist gebeten, damit ich hier alles in Ordnung bringen kann und den Bau von Sanct Peter in gutem Zustande zurücklasse, so daß ich wohl noch den Sommer über hierbleiben werde, um alle meine Angelegenheiten zu beendigen, wie denn auch die eurigen, euer angelegtes Geld betreffend. Im Herbst ziehe ich dann für immer nach Florenz, da ich alt bin und keine Zeit habe, nach Rom zurückzukehren. Ich komme dann bei euch durch, und wenn ihr mir den Michelangelo mitgebt, so will ich ihn in Florenz mit größerer Liebe halten als den Sohn meines Neffen Lionardo, und ihn lernen lassen, was ihn, wie ich weiß, sein Vater lernen lassen wollte. Gestern den 27. März empfing ich euren letzten Brief.

Michelangelo in Rom.

Seine Briefe sind, wie man zu sagen pflegt, nur so hingeschrieben, dieser jedoch hat vor vielen andern einen ungezwungenen Ausdruck. Michelangelo schrieb wie er dachte, eins nach dem andern, ohne vorher bedachte Disposition. Ueberall, wo es darauf ankam, eine Meinung abzugeben, sagte er sie einfach und wahrhaftig heraus, oft jedoch so wahr, daß sie den Menschen unerträglich ward. Er sah scharf und urtheilte wie er sah. Er scheint darin kein Mitleid gekannt zu haben. „Es ist wahrlich eine Pietà, deine Pietà anzusehn," sagte er zu einem Bildhauer. „Melde deinem Vater, die lebendigen Gestalten, die er mache, seien besser als seine gemalten," ließ er dem Francesco Francia durch dessen Sohn, einen schönen Knaben, zukommen. „Tizian hat eine gute Farbe, kann aber nicht zeichnen," bemerkte er ohne

Rückhalt, als der Venetianer in Rom war und er ihn besucht hatte. Dagegen rief er vor den großen Bronzethüren des Ghiberti aus: „diese Thüren verdienten die Thüren des Paradieses zu sein!“ Mittelmäßige Menschen, die gar mit ihm zu wetteifern versuchten, besiegte er unbarmherzig; die vornehmsten wie die geringsten behandelte er darin ebenso streng als sich selber, denn seine eigenen Werke kritisirte er am schonungslosesten. All diese Schärfe seines Urtheils hätte durch seinen edlen Charakter, durch seine Uneigennützigkeit ausgeglichen werden können, durch sein gewissenhaftes Verschmähen äußerlicher Ehre, allein es kam etwas hinzu: er sprach sich nicht nur mit rücksichtsloser Wahrheit aus, sondern er gab seinen Sätzen oft eine ironische Wendung, er ließ die Menschen fühlen, daß er ihnen nicht allein durch seine Kunst, sondern auch im Geiste überlegen war. Das vergiebt Niemand. Hierdurch hat er sich sein Lebelang so vielen Haß zugezogen. Denn der beleidigte hält sich mit verwundetem Stolze stets nur an das eine Wort und denkt nicht an den Sinn des ganzen Ausspruches, oder daran, daß nur die Sache und nicht seine Person gemeint war. Und was das ärgste war, seine Bemerkungen blieben keine beißenden Spielereien, die man vergißt, sondern Wahrheiten, die einen Menschen zu Boden schlagen. Wenn er sagte: du verstehst nichts von der Malerei, so vernichtete er den, welchen es betraf. Er verstand keinen Spaß in seinem Handwerk. Als er die Decke der Sistina malte und sich dabei von andern Malern helfen ließ, traf er ohne Umstände eine Auswahl zwischen denen, die er brauchen konnte, und denen, die nicht fähig genug waren. Diese wies er zurück. Endlich schickte er sie alle miteinander fort und malte allein. Er hatte nur eine Rücksicht: die auf seine Arbeit.

So sehr sein Charakter jedoch zum Ernst neigte, so sehr er nur das Ideale anerkannte, — dies ging so weit, daß er selten oder nie ein Portrait machen wollte, weil ihm die Nach-

ahmung einer Individualität zu geringe Arbeit schien — so hatte er im Umgange doch nicht das Wesen eines finstern Philosophen. Es scheint sich da eine sehr natürliche Kehrseite gezeigt zu haben; er hatte an Gesang, Saitenspiel und lustiger Gesellschaft seine Freude, lachte von Herzen über das Lächerliche und war nicht bloß ironisch, sondern oft von gutmüthigem Witz in seinen Gesprächen. Sein Charakter hat etwas derb Deutsches an sich, er hatte Humor; dies Wort, das von den Romanen kaum verstanden wird, paßt entschieden auf ihn in mancher Hinsicht. In einem seiner Sonette beschreibt er ausgelassen humoristisch, wie er auf dem Rücken liegend an der Decke der Sistinischen Kapelle malt, welche komische Figur er dabei abgebe; wir haben eine Reihe Ottaven von ihm, eine ironische Liebeserklärung enthaltend, worin er durch alle möglichen Vergleiche darstellt, wie die Geliebte ihm im Herzen sitze und nicht wieder heraus könne. Ganz naiv, als hätte sie ein unschuldiger alter Maler aus Deutschland gemacht, ist die Composition, welche den Raub des Ganymed darstellt. Ein Adler trägt den Jüngling empor und ist schon hoch mit ihm in den Lüften, unten auf der Erde aber ist sein treuer Hund zurückgeblieben, sitzt da, blickt ihm nach und heult mit dem Ausdrucke der Verwunderung und Angst jämmerlich zum Himmel auf. Vasari erzählt eine Menge kleiner Geschichten von ihm, deren Pointe allein in ihrer harmlosen Laune liegt, und aus denen man sieht, daß Michelangelo ein Leben führte, das einfach und natürlich, etwa dem gleich war, was man in München und Düsseldorf unter einem ächten Künstlerleben versteht, wenn davon die Rede ist. Dabei war er aber ein Mann, der Niemand über sich erkannte als den Papst, und dieser behandelte ihn fast wie seinesgleichen. Er hätte wie Diogenes sagen können: „geh mir ein wenig aus der Sonne", und der, dem er es gesagt hätte, wäre zur Seite getreten als sei die Bitte ganz in der Ordnung. Er fand immer Naturen, die die seinige begreifen konnten.

Sein Jahrhundert war groß und jugendlich. Betrachten wir sein langes Leben, die Anzahl und die Dimensionen seiner Werke, seine äußeren und seine inneren Schicksale, den Anfang und das Ende seiner Laufbahn, so müssen wir sagen, daß in ihm ein Mann auftrat, der für eine gewaltige Laufbahn ausgerüstet ein Feld fand, das seiner Schritte würdig war, Menschen, die ihn liebten und verstanden, Fürsten die ihn ehrten und benutzten, Ereignisse, durch welche jede Faser seiner Seele ausgebildet wurde. Dies Zusammentreffen einer großen Zeit mit einem großen Genius ist ein seltenes Glück; würde heute ein Mann geboren mit den gleichen Anlagen, mit so ungestümer Macht, er fände nichts von dem, was jener gefunden hat. Niemand weiß freilich, was geschehn wird und geschehn könnte. Man denkt an Parallelen wenn man so urtheilt. Sagen wir also: hätte Beethoven andere Zeiten, andere Menschen getroffen, er würde sich vielleicht freier entfaltet haben; die Tiefe seines Geistes wäre nicht größer geworden, aber seine Seele wäre weniger oft von der Armuth des Lebens gestört und gepeinigt worden. Unter Armuth verstehe ich hier nicht den Mangel an Geld. Man ist zwar jetzt der Meinung, die Seltenheit großer Genies sei durch einen nationalökonomischen Fehler herbeigeführt worden, und man müsse die Leute unterstützen um ihnen fortzuhelfen. Als wenn durch gutes Futter aus einem Dompfaffen eine Nachtigall würde. Armuth nenne ich bei Beethoven, daß er keinem Lorenzo, keinem Giulio, keiner Vittoria Colonna begegnete, daß ihn Fürsten, an die er sich wandte, nicht einmal einer Antwort würdigten, daß seine Concerte theilnahmlos verlassen blieben, während Rossini das Publikum zur Begeisterung entzückte. Dergleichen erlebte der große Michellangelo, oder wie er allgemein genannt wurde, der göttliche Michelangelo nicht, sein Fahrzeug wandte sich nirgends durch enges Gewässer, wo es mühsam fortgestoßen wurde oder auf lange Zeit stecken blieb, er hatte von Anfang an das weite Meer vor sich, er fuhr mit

vollen Segeln, er bestand Stürme, aber er blieb doch stets im freien Ocean und flog allen den andern weit voran, welche der Furche folgten, die sein Kiel tiefeinschneidend gezogen hatte.

Eins aber blieb dennoch seinem Herzen versagt, das Gefühl des Glückes, das den geringsten Menschen oft in so hohem Grade zu Theil wird. Er fühlte trotz allem, was ihm gelang, die Leere und die Trübsal des menschlichen Lebens, er sehnte sich, wie alle großen Geister, nach einer Freiheit, die dem Menschen nur einmal gewährt wird, in der Jugend, wo er die Knechtschaft des Daseins nicht empfindet. Nichts weiß Raphael von dieser Sehnsucht. Ihm theilte sich das Leben noch nicht. Himmel und Erde schwammen noch vereinigt vor seinen Augen, und über den Boden wandelte er wie über Wolken. Nirgends bedeckt ein Schatten die Seele seiner Schöpfungen. Auch da nicht, wo er das Schauderhafte darstellt. Es tritt grell und erschreckend auf, aber stets wie ein Spiel im höchsten Sinne, wie die Tragödien Shakespeare's immer nur Spiele bleiben. Auf einem Blatte, das Marcanton nach seiner Zeichnung in Kupfer stach, sehen wir die Pest, il morbetto. Todt ausgestreckt, mit geschwollenen Zügen, liegt da ein Weib am Boden, ein nacktes Kind kriecht heran und greift nach ihren Brüsten, ein Mann beugt sich zu ihr herab, mit der einen Hand hält er sich die Nase zu, mit der andern reißt er das Kind fort. Hinter ihnen sitzt eine Gestalt, den Kopf stützt sie in die rechte Hand mit der linken faßt sie sich über das Haupt, man sieht nur so, wenig, und doch scheint der Tod ungeduldig neben ihr zu warten. Eine Hermensäule theilt das Blatt in das Innere eines Hauses und die Straße. Im Hause ist es finster, ein Mann hält eine Fackel tief herab, um zu leuchten. Auf dem Boden liegen drei gestorbene Kälber weich übereinander. Ein lebendes tritt mit gesenkt vorgestrecktem Kopfe schnoppernd näher, er wehrt es ab. Im Hintergrunde liegt ein sterbender Greis ausgestreckt, ein paar Nonnen stehen neben ihm.

Ich sehe das Blatt nie ohne eine Art von Schauder an, aber die Idealität der Auffassung erhebt mich über dies Gefühl, obgleich das Grauenhafte geflissentlich dargestellt ist. Man fühlt, der Künstler stand über dem allen. Er sah oder hörte von der Pest, in Gedanken traten ihm die Scenen lebhaft vor den Blick, er zeichnete sie nieder und es war die Wahrheit, die er darstellte. Wohin er sich wendet, sieht er Bilder, er winkt: sie stehen ihm, und er malt sie ab. Glück und Schönheit, Glanz und Ueppigkeit umgeben ihn, das ist die Luft, die seine Werke umschwebt, und stellte er auch das fürchterlichste, traurigste dar. Er arbeitet nicht wie Michelangelo an ernsten Gestalten, in deren Lächeln sogar der tiefe Gram sich einschleicht, der in des Künstlers Herzen von der verlorenen Freiheit seines Vaterlandes sprach.

Beide zusammen repräsentirten sie ihr Jahrhundert; Raphael den jugendlichen Uebermuth, die Fülle, die sonnige Frühlingsluft seines Lebens, Michelangelo die düstern Gedanken, die unter alle dem schlummerten, die dunkeln Kräfte, die fortglühend in der Tiefe den Boden einstweilen nur erwärmten, auf dem üppige Gärten blühten, ihn zuletzt aber zu einer todten Wüste verbrannten. Raphael lebte hoch zu Pferde und starb ehe die Rosen verblühten, deren Duft ihn berauschte, Michelangelo ging zu Fuße mit republikanischer Härte durch seine neunzig Jahre hin. Beide waren sie große Männer, wer ihre Werke sieht und von ihrem Leben hört, fühlt sich heute noch erwärmt durch das Feuer ihrer Seele und getröstet durch ihr Glück und ihr Unglück.

Eine von jenen Sagen, deren Ursprung Niemand kennt, berichtet, Michelangelo habe sich in seinen letzten Jahren erblindet zum vaticanischen Herkulestorso führen lassen, um ihn zu betasten und so den Genuß der herrlichen Arbeit zu haben. Michelangelo arbeitete ruhig bis fast zu seinem letzten Tage, sein Auge blieb ungetrübt bis der Tod es schloß. Dennoch haben

wir ein Sonett von seiner Hand, in dem er ausspricht, daß ihm die Malerei und das Arbeiten in Marmor keine Befriedigung mehr gewährten, daß er sich ganz in die Betrachtung der göttlichen Dinge versenken müsse, um glücklich zu sein. Es sind Verse von ihm da, in denen seine Gedanken so zum Gebete werden.

Laß mich dich schauen, Herr, an jedem Orte,
Daß ich von deinem Licht entflammt mich fühle,
Jed' and're Gluth däucht meinem Herzen Kühle,
Und mich entzünden einzig deine Worte.

Dich ruf' ich an, dich einzig ruf' ich an,
Du kannst in den vergeblich harten Kämpfen
Durch meine Reue diese Qualen dämpfen,
Die meine Kraft nicht überwinden kann.

Du weckst die Seele, die du göttlich zwar,
Doch so gebrechlich legst in ihr Gefängniß,
Weckst sie zu dem, was ihr beschlossen war,

Nährst sie, hältst sie empor; o Herr, wenn du
Sie nicht belebtest neu in der Bedrängniß,
Was gäb' ihr Kraft, was trüg' ihr Tröstung zu?

Er starb zu Rom im Jahre 1564. Sein Testament lautet sehr lakonisch. „Ich vermache Gott meine Seele, der Erde meinen Leib, mein Eigenthum meinen nächsten Verwandten." In seinem Hause zu Florenz wird ein Brief aufbewahrt, worin Daniel da Volterra an Michelangelo's Neffen schreibt, er möge, sobald er könne, nach Rom kommen. In einer Nachschrift aber bittet er ihn, keine Zeit zu verlieren und auf der Stelle abzureisen. Michelangelo hat noch selbst seinen Namen darunter gesetzt, das

Wort Buonarroti jedoch konnte er mit zitternder Hand nicht zu Ende schreiben.

Sein Todestag ist der 17. Februar. Der Leichnam wurde nach Florenz gebracht und dort feierlich begraben. Michelangelo liegt in Santa Croce, wo neben dem seinigen die Grabmonumente Dante's, Machiavelli's, Galilei's und Alfieri's stehn. Das Jahr, in dem er starb, ist Shakespeare's Geburtsjahr.

III.

Carlo Saraceni.

1865.

Wenn Jemand mit der Behauptung aufträte, die bildende Kunst sei nur in ihren vollkommensten Werken der Betrachtung würdig, zurückgewiesen müsse werden was nicht nach dem höchsten Maßstab gemessen genügend erscheine, Mittelgut habe keinen Anspruch, weder auf Berücksichtigung noch auf den Platz den es einnehme, — so ließe sich das vertheidigen, und was für die innere Wahrheit, ja sogar Nützlichkeit solcher Exclusivität spräche, wäre der Reichthum, der durch die unabgesetzte Arbeit von Jahrtausenden angesammelten Kunstwerke ersten Ranges, die in ihrer Fülle das weniger Vortreffliche in der That als unnöthig, ja beinahe als beseitigt zu wünschen erscheinen lassen könnten.

Und wer weitergehend nun auch das aufstellte: der sich bildende Künstler oder Kunstfreund sei ausschließlich auf diese höchsten Productionen der Kunst zu verweisen, aus deren stets erneutem Studium, das unendlich sei, einzig und allein Wachsthum der eigenen Kraft gezogen werden könne, der würde nur eine natürliche Folgerung zu ziehen scheinen, für deren Richtigkeit vieles zu sagen wäre. Um einen bedentenden Namen zu nennen: Carstens ging von solchen Principien aus. Und zwar nicht weil er in blinden Schulideen befangen oder durch einseitige Speculation darauf geführt worden war, sondern einem

Instincte folgend, der ihn diese Richtung einzuschlagen nöthigte, gab er sich ihnen hin und arbeitete in ihrem Geiste.

Indessen Carstens starb jung, und der Zweifel ist erlaubt, ob selbst er, der mit Schleswig-Holsteinischer Hartnäckigkeit seinen Standpunkt festhielt, bei zunehmenden Jahren auf ihm hätte aushalten können. Denn — und dies setze ich jenen Sätzen als etwas entgegen, worauf ich meinerseits bestehen möchte — auf die Länge wird kein richtig gefügter Geist in den Grenzen solcher Ausschließlichkeit sich innehalten können, und — vorausgesetzt natürlich, daß er an einem Orte lebt, wo sich Kunstwerke aller Art seinen Augen bieten — die Neugier muß sich regen, auf welchen Vorstufen die Kunst sich dem entgegensteigerte, was endlich als die Blüthe zur Erscheinung kam. Im Anblick der Rose erhält die Knospe geheimnißvolleren Inhalt, und in der Erwartung der Knospe gilt der erste grüne Frühlingsausbruch am Stock als erfreuliches, Erwartung erregendes Zeichen. Es ist unmöglich, Raphael zu studiren ohne auf Perugino zurückzugehen und auf alle die anderen deren Keime in ihm zum Blühen kamen. Und zugleich, es ist unmöglich gewesen für Raphael selbst, fortzuschreiten ohne von Perugino auf Masaccio und die Antike zurückzugehen, und dann, von diesen zu Lionardo, Michelangelo und Giovan Bellin oder Giorgione wiederansteigend, die eigene Kraft an den fremden Kräften zu bereichern.

Und so, die Erfahrung muß schließlich durchbrechen, daß diese einzelnen großen Erscheinungen nur im Zusammenhange mit anderen, vor ihnen hervorgebrachten in ihrem ganzen Umfange erkennbar seien. Ist der erste Schritt einmal gethan aus den anfänglichen engen Grenzen heraus, so zeigen sich nach allen Seiten hin die Pfade die zu neuen Ansichten führen. Unglaublich verästelt sind die Canäle, aus deren Gewässer die großen Ströme ihr Bette füllten. Wie klein und dunkel ist zuweilen die Arbeit, die durch die Hand eines nachahmenden großen Genies als großes und berühmtes Werk zum zweitenmale geschaffen ward. Es kann

der Mühe nicht unwerth erscheinen, dem nachzugehen. Ganze Reihen von Kunstwerken geringeren Ranges erhalten, so betrachtet, mit einem Schlage das Recht zu existiren und untersucht zu werden. Immer wichtiger jedes von ihnen, jemehr es an seiner Stelle als erkennbarer Uebergang dasteht. Das erquickende Gefühl kann nicht ausbleiben, mit dem überall und so auch hier das Anwachsen zur Vollendung in immer deutlicheren Spuren verfolgbar wird. Die rohesten Anfänge werden zuletzt mit Liebe aufgespürt und ihre Entdeckung erscheint wichtig und belehrend denn immer klarer muß die Erkenntniß sich einstellen, wie sehr, bei rückwärtsgewandter Betrachtung der sich langsam entwickelnden Kunstthätigkeit, die großen Werke, von denen man ausging, gewinnen und wie sie zugleich verständlicher dastehen.

Dürfte diesen Ausführungen indessen die allgemeine Zustimmung kaum fehlen, ganz anders stellt sich das Verhältniß, sobald bei der Betrachtung der Kunst die großen Meister nicht mehr in Anschlag kommen; höchst ungünstig denjenigen, welche, nachdem die Heroen das Ihrige gethan, in späteren Zeiten als deren Nachahmer, oft höchst talentvolle, ja geniale, stets dennoch aber minder begabte Männer, nichts in sich zu tragen scheinen, was mit sich aufdringender Nothwendigkeit die Aufmerksamkeit fesselte. Man bezeichnet ihre Producte in ihrer Gesammtheit mit dem Namen des Verfalls. Nur ein Herabsteigen macht sich hier fühlbar. Keine Zukunft, der sie vorangehen, lockt zu ihnen hin. Nichts stellen sie in Aussicht als nur einen Zuwachs an Armuth, die um so empfindlicher wirkt, als sie, wenn auch oft mit bedeutender Geschicklichkeit versteckt, öfter noch in absichtlicher Rohheit sogar zu Tage tritt.

Ist heute schlichtweg vom „Verfall" die Rede, so pflegt die Thätigkeit der italienischen Meister nach den Zeiten Raphael's, Michelangelo's und Tizian's darunter verstanden zu werden. Ihre Werke tragen fast durchweg die Nachahmung so deutlich zur Schau, daß nur darüber gestritten werden kann

wer nachgeahmt worden sei. Es sind großartig gedachte und kühn ausgeführte Arbeiten darunter, Sachen die uns mit Staunen erfüllen, wie diese denn in allen Jahrhunderten bis auf das unsere herab geschaffen worden sind. Eins aber mangelt ihnen sämmtlich: das harmonische Gleichgewicht zwischen den Mitteln und der dargestellten Idee, das den Arbeiten der älteren Meister jenen unergründlichen Reiz verleiht. Und auch die Eigenschaft ist den Werken des Verfalls gemeinsam, daß sie, sehr anziehend zuweilen bei der ersten Bekanntschaft, gradweise verlieren, bis sie am Ende gleichgültig lassen. Gerade das Gegentheil vom Eindrucke der ächten Schöpfungen der vorhergehenden Tage, die, jemehr wir uns in sie versenken, um so räthselhafter an Tiefe des Gedankens, an Schönheit der Form und Farbe zu gewinnen scheinen.

Welchen Werth nun haben die Werke des Verfalls? Theoretisch gar keinen. Es ließe sich das auf's schärfste durchführen. Stellen wir die Frage aber so: wenn ein Kunstfreund trotz ihrer Werthlosigkeit sich der ernsthaften Beschäftigung mit ihnen widmete, womit würde er die Nützlichkeit dieses Studiums vertheidigen?

Es giebt eine Anschauung der Dinge und Erscheinungen, der zufolge alles Vorhandene und alles sich Ereignende, jedes für sich, als nothwendige Thatsache betrachtet wird. Auf die Geschichte der Menschheit angewandt, zeigt sich uns von diesem Gesichtspunkte aus gesehen jeder Mensch als ein unentbehrliches Mitglied einer ungeheuren Gesellschaft und jede That als eine nothwendige Manifestation des in ihr wirkenden Geistes. Wollen wir nicht blos schaffen und genießen was schön ist (was eher ein Theil der Götter schiene), sondern kennen lernen was gethan worden ist (was, wenn auch der traurigere, doch der menschlichere Theil ist), so verschwinden die unterscheidenden Merkmale der Erscheinungen. Alle sind bedeutend und der Betrachtung würdig. Es kommt jetzt nur darauf an, die Wege zu erkennen

die gegangen worden sind ehe wir kamen. Mögen es große Straßen oder versteckte Pfade sein und führen wohin sie wollen. Die Jahrhunderte erhalten so gleiche Wichtigkeit. Wie die Geologie nach der Beschaffenheit des Bodens forscht ohne Gedanken zunächst an dessen landschaftliche Schönheit oder seinen Werth für den Landbau, sondern wie sie nur das erkennen will was da ist und die Art und Weise seiner Veränderungen, so nimmt die Wissenschaft welche die Kunst als einen Theil der allgemeinen geistigen Arbeit in's Auge faßt, einen unparteiischeren Stand ein als die bloße Liebhaberei, die nur die Wünsche eines idealdenkenden aber trotzdem in sich beschränkten Einzelnen zu befriedigen sucht, und es gewinnt von diesem höchsten Gesichtspunkte aus auch der Verfall der Kunst Werth und inhaltreiche Bedeutung. Während hier das Meer die Länder anfrißt, weicht es dort zurück und neue Felder tauchen auf. In Italien sinkt die Kunst, in den Niederlanden erhebt sie sich, auch hier geht es wieder abwärts, um in Italien scheinbar auf's neue zu steigen, und so halten sich die Dinge, bis die Französische Revolution Allem ein Ende macht. Was wir heute haben, beruht ganz auf dem damals neu Entstehenden. Was erreicht worden ist und was nicht, fühlen wir. Den wahren Verlauf der Erscheinungen aber kennt Keiner, den Grund, warum heute mit so vergeblicher Anstrengung oft gearbeitet wird und die Künstler sich an falscher Stelle und durch eine ungewisse Ahnung, es fehle irgendwo, beunruhigt fühlen. Alle anderen Zweige geistiger Thätigkeit blühen heute und empfinden sich in saftkräftigem Zusammenhange mit dem großen Baume des allgemeinen Lebens und Arbeitens, nur die bildende Kunst nicht. Warum? Ich glaube, es ließe sich eine Antwort darauf geben, wenn die Geschichte des Verfalls der Kunst durchdringender bearbeitet worden wäre, und der wahre Weg, den sie langsam abwärts einschlug, enthüllter vor unseren Augen läge.

Ich bin der Ueberzeugung, wollte Jemand diese Geschichte

des Verfalls schreiben, eine Unternehmung, zu der im weitesten Maßstabe bereits vorgearbeitet worden ist, zu deren glücklicher und fruchtbringender Vollendung aber es einer Höhe geschichtlicher Anschauung bedürfte, die durch bloße Kenntniß des Materials, auch die umfangreichste, nicht ersetzt werden kann*); er würde ein Werk thun, das den unnatürlichen Zustand des heutigen Künstlerthums besser heilte als andere Medicinen, deren hauptsächlichster Bestandtheil immer doch nur Hülfe des Staates sein soll. Der Staat ist hier für's Erste so gut wie machtlos. Nur indirect kann er helfen, nicht durch Bestellungen, sondern durch richtig geleitete Sammlungen und Verbreitung der Kenntnisse, die zu richtiger Benutzung derselben hinleiten. Die Hauptsache aber fällt dem Schriftsteller anheim, die Einwurzelung und Verbreitung des Gefühls, daß, wie überall so auch in der bildenden Kunst, ohne Studium des in den vorhergehenden Zeiten Geschaffenen nichts Neues lebenskräftig hervorgebracht werden könne. Denn Niemand, und wäre er von der Natur mit den größten Hülfsmitteln ausgestattet, hat zu irgend einer Zeit auf irgend einem Felde etwas Tüchtiges zu leisten vermocht, der nicht den Boden genau kannte, auf dem er stand, und den Punkt wußte, von dem aus er weiter wollte. Er muß wissen was vor ihm nicht nur vollbracht, sondern auch was versucht wurde, er muß aus eigener Anschauung die Mittel kennen mit denen man es versuchte, und die Umstände, welche, jenachdem, Erfolg, oder Mißlingen herbeiführten. Jemehr die Welt in den Jahren vorrückt, je mehr häuft sich das Geschehende. Ein großer Künstler von heute hat ganz andere Berge zu überwältigen, als einer der einige hundert Jahre früher kam. Deßhalb eben sind literarische Arbeiten so nothwendig, welche diese

*) Dies ist der Grund, weshalb auch die Goethe's Buch über Winckelmann angehängte Geschichte des Verfalls nicht mehr ausreicht, so vortrefflich sonst diese wenig gekannten Blätter abgefaßt sind.

Mühe erleichtern. Große leitende Gedanken müssen gefunden und mitgetheilt werden. Es genügt nicht mehr, nur zu sammeln, es muß gesagt werden, wie das Gesammelte zu benutzen sei. Der Mangel dieser Unterweisung ist es, der den Grund so vieler Verwirrung bildet. Ein Liebhaber kann sich mit herumirrender Neigung wenden wohin er will. Ein Mann, der der Kunst nur einen Zuwachs ästhetischer Bildung verdanken will, kann sich auf ihre Blüthezeit beschränken. Ein Geschichtsforscher wird, von ihrer Glanzperiode ausschreitend, lieber nach den Quellen aufwärts zurückgehen (denn für die Epochen des Verfalls der Kunst liegen Proben geistiger Thätigkeit auf anderen Gebieten vor, welche den Inhalt dieser Jahre besser kennen lehren), ein Künstler von heute aber muß die Zeiten des Verfalls kennen, denn sie bilden von ihm aus zu den Meistern der Blüthe die Verbindung, und indem sie ihm zeigen was gethan worden ist vom Tode Tizian's bis auf den heutigen Tag, zeigen sie ihm die eigene Stelle, auf der er steht und von der er vorwärts möchte.

Bis zu der Zeit nun, wo dieses Buch erscheint, wird sich jeder den zukünftigen unbekannten Autor desselben gewiß zu Danke verpflichten, der die Vorarbeiten dazu vermehren hilft, und dies beabsichtigt der vorliegende Aufsatz. Auf einen Meister aus der Zeit des Verfalls möchte ich aufmerksam machen, von dem ich, wenn ich die persönliche Erfahrung allein reden lassen dürfte, behaupten könnte, daß er völlig unbekannt sei. Man findet seinen Namen in den Künstlerlexiken und Kunstgeschichten, begegnet bin ich aber noch Niemandem, der sich von seinen Werken gesehen zu haben erinnern wollte. Auch glaube ich behaupten zu dürfen, daß seine sämmtlichen Arbeiten noch niemals als die Thätigkeit eines Charakters, welcher Theilnahme verdient in Betracht gezogen worden sind. Sein Name ist Carlo Saraceni; sein Meister Caravaggio; der Ort wo er zumeist malte, Rom; der wo er geboren wurde (1585) und wo er

starb (1625) Venedig; daher er denn auch als Carlo Veneziano aufgeführt wird. Nächst Rom besitzen von seinen Gemälden Venedig, Wien, Berlin, München, Hannover und England.

Saraceni ist kein Meister ersten Ranges, seine Laufbahn war keine glänzende, seine Wirksamkeit ohne sichtbare Erfolge. Allein die Verhältnisse sind wichtig, unter deren Einfluß er arbeitete, und dies ist der Grund weßhalb es nicht genügt, einfach auf ihn hinzuweisen. Ueber ihn selbst ist wenig zu sagen; mehr über die Dinge und die Leute um ihn her, über das was ihn förderte und was ihn zurückhielt.

Es wäre eine falsche Auffassung, das Sinken der italienischen Kunst nach dem Tode Lionardo's, Raphael's, Correggio's, Michelangelo's und Tizian's deßhalb für eine Nothwendigkeit zu erklären, weil in diesen fünfen (und einigen anderen, die bekannt sind) die Kunst sich erschöpft hätte. Was Michelangelo anlangt, so haben die Griechen und Römer herrlicher gebaut als er, und seinen Sculpturen hat er die lichte Schönheit der Griechischen selten zu verleihen gewußt. Von den anderen aber besaß jeder einzelne vieles was dem anderen fehlte: warum hätte nicht Einer kommen sollen der noch mehr konnte als sie alle zusammen? Wer will sagen, daß die Schöpferkraft der Natur beschränkt sei im Hervorbringen großer Menschen? Genies hätten auftreten können, durch jener Meister Arbeiten gleich auf eine hohe Stufe gehoben, und Werke schaffend die Alles übertrafen was vor ihnen zu Stande gebracht worden war. Deßhalb, wenn ich sage, zu der Zeit wo das neue Jahrhundert begann, mußten die Künste sinken, so soll das bedeuten: wäre in jenen Tagen ein Genie geboren worden, wie ich es als möglich im Willen der Natur andeutete, es hätte sich damals nicht entfalten können, weil die Macht der Verhältnisse es nicht aufkommen ließ.

Die Geschicke Italiens hätten sich anders gestalten müssen, um das zu erlauben. Wäre das damalige Rom, statt einer

isolirten Stadt von 40,000 Menschen, ein nach allen Seiten leicht zu erreichender Platz gewesen, wo das zwanzig- oder fünfzigfache zusammenlebte, wie heute in Paris und London, hätte von diesem Rom aus ein weltlicher Fürst die damals so hoch stehende italienische Cultur in das übrige, so dunkel daliegende Europa getragen, daß sie, wie die Griechische im Gefolge Alexanders Asien, so die Welt überflogen hätte, oder wäre um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts nur so viel erreicht worden, daß ein weltlicher Fürst nichts als Italien als ein einziges Land besessen, es hätten in diesem Reiche und diesem Rom noch eine Menge großer Meister, einer uneingeschränkt durch den anderen sich erheben können. Es darf nicht außer Acht gelassen werden, wie menschenarm die Länder waren, verglichen mit heute sowohl als im Vergleiche zu den Zeiten in denen im Leben der antiken Völker die Blüthe der Kunst eintrat. Nicht als ob die Menschenmassen die Kunst geschaffen, wohl aber daß sie ihr, nachdem sie einmal zur Blüthe gekommen, die Nahrung zuzuführen im Stande waren, deren sie bedarf und die ihr selbst in Italien niemals eigentlich gereicht worden ist. Alle Italienische Kunst beruhte auf Rom, Florenz und Venedig, mit Bevölkerungen von 40,000, 100,000 und 200,000 Einwohnern, als Maximum berechnet. Rom ward 1527 gründlich ruinirt; als es sich wieder hob, trat der unselige Zwang der Kirche bald so furchtbar ein, daß von geistiger Regung nichts zurückblieb was selbständig außer der Kirche gewesen wäre. Florenz ward 1530 gebrochen und geistig vernichtet. Venedig war um dieselbe Zeit bereits seiner alten Größe beraubt. Reichthum und Macht, die als frische Quellen vorher gesprudelt, versiegten, langsam, aber in sicherer Abnahme; es ist bekannt, zu welcher Nichtigkeit das Land im siebzehnten Jahrhundert herabsank. Ohne das Gefühl einer innerlich wachsenden Kraft aber und eines heiteren Glaubens an diese ist keine Blüthe der Kunst möglich. Nichts zeigt mit so peinlicher Genauigkeit den allgemeinen Zustand eines

Volkes als seine Künstler ihn zeigen. Sie müssen an sich glauben und sich etwas zutrauen wenn sie etwas schaffen sollen. Cicero sagt, er sei noch keinem Dichter begegnet, der sich nicht für besser gehalten als die Uebrigen: nationale Kunsthätigkeit ist wie das Dichten eines ganzen Volkes: es muß übermüthig beinahe sich erhoben fühlen über die andern, um in den rechten Zug zu kommen, es wird verstummen sobald dieser Uebermuth ihm abhanden kommt.

Indessen es war kein plötzlicher Sturz, durch den Italien von seiner Höhe herabgerissen wurde. Die Erinnerung der Größe und eine gewisse Würde, ja sogar das Gefühl der Ueberlegenheit blieb, da man sich immer noch zahlreicher Vortheile bewußt bleiben durfte. Ein alter vornehmer Mann kann um alles beraubt werden was zu verlieren ist menschlicherweise: seine Erfahrungen, sein Auftreten und seinen Stolz muß man ihm lassen. Die Italiener standen so den Bewohnern des übrigen Europas gegenüber. Sie sahen noch vor weniger als hundert Jahren die anderen Völker als Barbaren an, ja heute noch theilt man in Rom die Welt in Rom und Nicht-Rom, welches letzteres alles in dem einen Worte fuori, draußen, zusammengefaßt wird. Im siebzehnten Jahrhundert aber wurde das Hinschwinden der Keimkraft für alle geistige Thätigkeit mit solcher Geschicklichkeit versteckt von den Italienern, daß sie selber, in vollem Heruntersteigen begriffen, die Täuschung höheren Aufklimmens sogar und zunehmender höherer Entwickelung sich vorzuschmeicheln im Stande waren, und daß, indem in der bildenden Kunst die geschicktesten Meister sich drängten und durch die Vergrößerung des allgemeinen Marktes in immer zunehmendem Maße producirt ward, wobei zugleich die für die Arbeiten bezahlten Preise stiegen, die Frage nach dem inneren Gehalte der italienischen Gemälde und Sculpturen, von denen das eigene Land und Deutschland und Frankreich überströmten, kaum noch aufgeworfen wurde.

Was den ächten Gehalt einer Arbeit anlangt, so darf über-

haupt als Erfahrungssatz angenommen werden, daß er immer erst nach deren jahrelangem Bestehen richtig erkannt wird. In sehr vielen Fällen setzt ihn das Publikum bei Werken die fast ohne Gehalt sind, im höchsten Grade voraus. Glänzende Oberflächlichkeit thut bei der überraschten Gesellschaft dieselbe Wirkung wie das ächteste edle Metall, meistens sogar noch sicherer als dieses, und kein widersprechendes Urtheil selbst von anerkannten Autoritäten, kein Vergleich mit als unbestritten gut anerkannten Werken, kein Aufdecken der vielleicht verwerflichen Mittel, durch welche der Effect erzielt worden ist, sind im Stande während der Dauer dieser ersten Bezauberung das allgemeine Urtheil umzustimmen. Und so erblicken wir in Italien bis zur Französischen Revolution eine Succession berühmter Meister, die in ihren äußerlichen Erfolgen nicht nur hinter denen Raphael's und der Anderen nicht zurückstanden, sondern sie weit übertrafen. Keiner von jenen hat die Ehren erlebt welche Bernini erntete, oder die, vor hundert Jahren erst, Mengs zu Theil geworden sind, dessen Arbeiten Winckelmann mit denen Raphael's verglich und zwar nicht zum Vortheil des letzteren. Heute begreifen wir das kaum, aber es beweist, wie stark die Strömung nach Jahrhunderten noch war, die von den großen Meistern ausging, und zugleich, wie völlig sie heute versiegt ist.

Das was ich so als die Strömung bezeichne, ist ein bisher viel zu gering angeschlagenes Moment in der Kunstgeschichte. Gewinnt irgend etwas durch künstlerische Production Hervorgebrachtes (ich muß mich einstweilen so allgemein ausdrücken) eine gewisse Höhe, einen gewissen Umfang, so übt es eine Art betäubender Kraft aus und zwingt das Urtheil der Menschen, sich ihm zu unterwerfen. Ich habe es an mir selbst beobachtet. Als ich zuerst in Florenz war und Woche auf Woche nur in Gesellschaft der Florentiner Maler des fünfzehnten Jahrhunderts lebte, erfüllte mich die naive Reinheit ihres Wirkens bald so sehr, daß mir sogar Raphael's und Michelangelo's Römische

Thätigkeit als eine Art Verfall, als ein Abweichen von der natürlichen Wahrheit und Simplicität erschien.

Als ich dann später die Werke dieser Beiden in Rom gründlicher kennen lernte, schienen sie mir als das allein bedeutende, und alles Andere, Correggio, Tizian und selbst Lionardo nicht ausgenommen, untergeordnet und entbehrlich zu sein.

In der Folge nun aber nach Rom zurückkehrend und die Beschäftigung mit Raphael und Michelangelo als etwas abgeschlossenes betrachtend, da es doch unmöglich ist, auch bei'm Schönsten, ununterbrochen genießend oder forschend an ein und derselben Stelle auszuharren und das Uebrige als trübe und dunkel zu übersehen, empfing die Thätigkeit der Meister des Verfalls in ihrem gewaltigen Umfange einen Reiz von Neuheit, dem ich mich nicht verschließen konnte.

Rom wie es heute dasteht ist eine Schöpfung ihrer Anstrengungen. Das antike Rom schwebt über dem jetzigen wie ein durchsichtiger Schatten, wie ein unbestimmter Traum der Phantasie, dem nur geringe Reste Inhalt geben. Das Rom Raphael's und Michelangelo's ist schon sichtbarer. Kirchen, Paläste und Thore stehen da die sie bauten, Statuen und Bilder die sie aufstellten, meißelten und malten. Den eigentlichen Stempel trägt die Stadt durch die Hand ihrer Nachfolger, der Maler und Architekten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Wenig Paläste und Kirchen blieben unberührt von der kolossalen Uebertünchung moderner Formen, mit der alles damals überkleidet wurde. Ungeheure Façaden klebte man außen, unendliche Malereien im Innern an die Gebäude. In umfangreichstem Maßstabe wurde die Stadt so umgearbeitet. Um etwas für Roms äußeren Anblick Charakteristisches zu nennen: alle Brunnen, Obelisken und öffentlichen Treppen sind aus jenen Zeiten. Die Mehrzahl der kleineren und größeren Kirchen ward neu gebaut, viele Paläste wurden verändert, Thore errichtet, Gärten angelegt, und der Stadt die Physionomie gegeben, die sie unverändert

dann beinahe dreihundert Jahre lang getragen hat. Die Thätigkeit der Meister des Verfalls paßt zu diesem Rom, wie die Dürer's und Krafft's zu Nürnberg, die der älteren Florentiner zu Florenz, oder die Malereien von Rubens und dessen Schule zu der prachtvollen Renaissance Frankreichs und der Niederlande. Hat sich unser Geist in eins dieser Elemente versenkt, so hält es uns gefangen eine Zeit lang, und nicht mit Unrecht. Denn hat man erst einmal begonnen, eine Erscheinung ernsthaft zum Gegenstande des Studiums zu machen, so wird sie dadurch berechtigt zu sein was sie ist, so und nicht anders; der Gegensatz selbst des Vortrefflichen schadet ihr nicht mehr, und der gute Wille, sich an dem zu erfreuen was Erfreuliches in ihr liegt, empfängt trotz Allem seine Befriedigung.

Einmal so versöhnt mit dem Verfalle der Kunst als historischem Elemente, das seinen Platz behauptet, entdecken wir nun, daß die Werke des Verfalls oft von der innigsten Wahrheit beseelt sind. Das Verhältniß zur Natur ließ sich den Künstlern nicht nehmen. Kein geistiger noch politischer Druck konnte sie verhindern, ein Kind, ein heranblühendes Mädchen, eine schöne Frau, einen Mann charakteristisch hinzustellen, sei es auch, dem Anscheine nach, als Nebenarbeit. Die Erbschaft an technischen Hülfsmitteln, die ihnen von ihren großen Vorgängern hinterlassen worden war, kam hier zu Gute. Dieselben Meister, welche kalte, unnatürliche, manirierte Gemälde schafften im Dienste des großen Publikums, haben zugleich warme, natürliche Portraits und Genrestücke gearbeitet, die man mit innigem Vergnügen ansieht.

Nehmen wir Guido Reni. Wo er ideale, christliche sowohl als mythologische Staatsactionen ausbreitet, ist er meistens kalt und oberflächlich, im letzteren Falle glatt und elegant. Seine berühmte Speranza in Rom, ein mit verschwimmenden Blicken emporhimmelndes Wesen, läßt uns im Herzen eben so unberührt als sein noch berühmterer Erzengel Michael im Kapuzinerkloster.

Man möchte diesen einen Apoll in der Officiersuniform eines Heiligen nennen; man betrachtet ihn, findet ihn scharmant und geht, um kein Gefühl reicher, wieder fort. Dagegen desselben Meisters Aurora im Casino Rospigliosi! Eine dichterische Verklärung des anbrechenden Tages, die aus dem Gemälde wie morgendlicher Sonnenschein selber hervorbricht. Oder Domenichino: seine durch das Lob Poussin's berühmte letzte Communion des heiligen Hieronymus ein höchst geschickt gearbeitetes Gemälde, das trotz allen Mitteln kalt läßt, während das Bad der Diana im Palast Borghese, eine Composition ohne eine Spur von Ueppigkeit sondern so recht mit Anmuth und Heiterkeit erdacht und ausgeführt, gewiß als eine angenehme Erinnerung jedem der sie sah gegenwärtig bleiben wird. Und endlich Bernini. Man bekreuzigt sich wenn man ihn nennen hört. „Zopf, Manier, Verfall“ schweben auf der Zunge, um ihn mit einem Schlage abzuthun. An die Eselsohren des Bernini erinnert sich Jeder auf der Stelle. Wie anmuthig aber und auch wie großartig hat dieser Meister gebaut, wie seine Schlösser der Landschaft anzupassen verstanden, und seine Säulengänge der Peterskirche. Und welche Portraitbüsten sehen wir in Rom von seiner Hand! Kein Bildhauer heute, der so zu arbeiten verstände; dies kann ohne weiteres ausgesprochen werden, denn unsere Bildhauer gestehen es selbst ein. Und welcher Baumeister denn von heute wüßte eine so großartige, in einem Guß geschaffene Architektur hinzustellen wie er? Und welcher Maler wüßte zu decoriren wie Guido Reni mit jenem Deckengemälde, das ich noch einmal nenne, das mir, wenn ich mich seiner erinnere, wie ein Zug Morgenwolken durch die Seele zieht; oder wie Domenichino, weniger heiter aber mit demselben Schwunge, im Casino der Villa Ludovisi malte? Wer den Verfall der Kunst beschriebe, müßte zu ergründen suchen, wie diese Meister über Natur und Manier gedacht, welchem Zweige ihres Schaffens sie den Vorzug gegeben, welche Kategorie ihrer Bilder sorgfältiger gearbeitet worden ist, und welche sie

selbst für ihre besten Werke hielten. Niemand kann uns darüber Auskunft geben, bis zu welchem Grade Bernini sich selbst überblickte. Gewiß die wichtigste Frage bei einem solchen Manne. So viel glaube ich: sie waren sich klarer in dieser Beziehung als man gemeinhin annimmt, und arbeiteten gewissenhafter als die fast übergroße Anzahl und der Umfang ihrer Werke auf den ersten Blick vermuthen lassen sollte.

Niemals war das Verhältniß der Künstler zur Natur aber so gelöst gewesen, als zu Rom in den Zeiten, welche zunächst auf den Tod Michelangelo's folgten. Es nahm damals die Umgestaltung der Stadt erst ihren Anfang. Ungeheure Flächen waren auszufüllen mit Malereien. Raschheit der Ausführung stand als erste Bedingung oben an, und eine Oberflächlichkeit riß ein, daß bald in einer Weise componirt und in Figuren und Farben gewirthschaftet wurde, die wir kaum mehr als künstlerisches Schaffen bezeichnen können. Man hatte sich durch das Studium Raphael's, Michelangelo's und seiner Schüler sowohl, als auch derer welche sich seine Schüler nannten, eine neue Creaturenordnung gebildet, die in bestimmten, wiederkehrenden Körperwendungen, oder Verrenkungen, sich allein zu bewegen fähig waren, wobei eine seltsame Mischung von übertriebener Gelenkigkeit und Steifheit zu gleicher Zeit zum Vorschein kam, und das Publicum war so gewöhnt an diese Wesen, daß es sie immer neu bewunderte. Die Paläste Roms weisen dergleichen noch in ziemlicher Anzahl auf: Werke, für die es heute schwerlich einen Bewunderer giebt. Von den frühesten byzantinischen Rohheiten bis zum geziertesten Roccocco habe ich specielle Liebhaberei an allen Punkten der Kunstentwickelung angetroffen, für diese Römischen Malereien aber nirgends je eine Spur von Theilnahme zu entdecken vermocht.

In dieses Treiben nun trat der Maler Michelangelo Caravaggio ein. Im Gefühl, daß furchtbar gelogen werde, wollte er seine Kraft dem hergebrachten Zwange nicht unterwerfen. Ein

Originalgenie, wenn irgend sonst dies Wort erlaubt ist, ließ er jetzt nichts gelten als directe Nachahmung der Natur. Nichts anderes: keine Muster, keine Regeln, kein Ideal: die Natur, wie sie sich ihm zeigte, suchte er so getreu zu copiren als nur immer möglich. Caravaggio kann nur verstanden werden im Gegensatze zu den Meistern, neben denen und gegen die er arbeitete. Sein künstlerisches Schaffen entspricht dem stolzen, unabhängigen Charakter der ihm eigen war. Er sagte: ich stehe hier und kenne mein Handwerk besser als ihr alle. Ich erniedrige mich nicht, euer conventionelles Lächeln, eure hergebrachten Arm- und Beinstellungen und all' die scheinheiligen Gefühle zu malen die im Schwange gehen. Wollt ihr eine heilige Familie, so sollt ihr eine schöne junge Frau, ein Kind und einen alten Mann dazu haben, so wahrhaft, so handgreiflich natürlich wie kein Anderer darstellt; mehr aber gebe ich nicht, denn mehr bewegt mich nicht.

Die Museen sind voll von Caravaggio's Werken. Ich nenne hier nur eins. Die Gallerie Borghese besitzt eine heilige Familie seiner Hand, ein hohes Gemälde mit lebensgroßen, stehenden Figuren. Der Vorgang ist ein allegorischer: Christus zertritt die Sünde in Gestalt einer Schlange. Nichts anderes aber auch als diese Schlange zeigt an, daß ein Gegenstand höherer Art gemeint sein könnte. Eine der damaligen Zeit nach modern gekleidete Frau, stehend und recht elegant in der Bewegung, hat ein nacktes Kind vor sich: ein Kind, so gewöhnlich wie jeder nackt ausgezogene erste beste Junge von der Straße, der mit dem einen Fuße auf eine kleine, höchst natürliche Schlange tritt. Hielte er sie statt dessen in der Hand, so könnte er mit ganz demselben Rechte als junger Hercules figuriren. Caravaggio hat nicht bloß aus individueller Laune so gemalt: das Gemälde gehört in die Zeiten, in denen Shakespeare seine historischen Personen, mochten sie einem Jahrhundert angehören welchem sie wollten, nach der neuesten Mode und zugleich doch als Gestalten

von lebendiger Wirklichkeit auftreten läßt. Es liegt zwischen Caravaggio und Shakespeare ein Verhältniß der Verwandtschaft vor, das ich hier gern näher ausführen würde, wenn mir die nöthigen Daten zur Hand wären. Betrachten wir die Maria auf jenem Bilde: keine Mutter Gottes wie sie uns von Malern und Legendenschreibern nun einmal aufgedrängt worden ist, als Portrait einer vornehmen jungen Frau dagegen ein reizender Anblick. Wie sie, das Kind das vor ihr steht, mit beiden Händen berührend, sich mit dem Oberkörper leise vorneigt; wie die eingeschnürte Brust bei dieser Bewegung durch das feste Kleid etwas zum unbedeckten Hals hinaufgedrängt wird der sich vorstreckt; wie das scharfe, von oben fallende Licht die gesenkten Augenlider beleuchtet und Stirn und Wangen bei tiefen Schatten schön umrundet: nichts als ein Portrait, aber entzückend weil es wahr und schön ist, und mit einer Farbe gemalt, von der einer der Carracci, Caravaggio's Gegner, selbst eingestanden, sie sei wie geriebenes Fleisch und Blut. Das war, Caravaggio hatte Giorgione studirt. Er suchte seine Originalität nicht darin daß er die Anderen ignorirte, sondern er studirte sie gründlich und schlug er seinen eigenen Weg ein.

Aus dieses Meisters Schule ist Carlo Saraceni hervorgegangen.

Auch deßhalb ist Saraceni eine so anziehende Erscheinung, weil er seine eigenen Wege suchte, im Gegensatze zu den anderen Schülern Caravaggio's, die diesen nur zu überbieten trachteten. Spagnoletto oder Honthorst erreichen Caravaggio in Productivität und stehen da als bekannte Künstler, nicht ohne Ruhm der sie umgiebt, während Carlo Saraceni, langsam, liebevoll und bescheiden in seiner Art zu arbeiten, matter ein wenig in der Farbe als sein Meister und lichter in den Schatten, aber mit einer Lieblichkeit zuweilen in der Auffassung, die weder Caravaggio, noch irgend ein anderer seiner Nachfolger besaß, als eine eigenthümliche, auf sich selbst beruhende Natur erscheint.

Darin zeigt sich das Aechte und Gesunde der Anschauungsweise Caravaggio's, daß ein Mann wie Saraceni ihn lieben und dennoch unter seinem Einflusse sich frei entwickeln konnte. In keiner andern Schule damals wäre ihm das möglich gewesen.

Wie nöthig es aber sei, die Verhältnisse welche sich damals zwischen den verschiedenen Malerschulen bildeten, neu zu untersuchen und darzustellen, ergiebt sich schon daraus, daß Baglioni, der Vasari des siebzehnten Jahrhunderts und Geschichtsschreiber jener Römischen Kunstbewegung, ein heftiger Gegner Caravaggio's war. Mit entschiedener Mißgunst behandelt er ihn und berichtet von der Thorheit des Publicums, das sich bestechen lasse; nicht mit den Augen, sondern mit den Ohren sähe, und einen Kopf von der Hand Caravaggio's theurer bezahle als ganze Gemälde anderer Meister. Caravaggio indessen konnte das nicht schaden. Man kennt ihn aus seinen Werken und braucht nicht erst Baglioni nachzulesen um seine Schwächen zu erfahren; Saraceni dagegen kommt schlimmer weg bei dieser Gelegenheit. Hören wir, wie über ihn berichtet wird.

„Carlo Saracino aus Venedig kam unter der Regierung Clemens' VIII. (1592—1605) nach Rom. Mit einigen Kenntnissen in der Malerei bereits ausgerüstet, trat er bei dem Maler und Bildhauer Camillo Mariani aus Vincenza als Schüler ein und machte in kurzer Zeit die schönsten Fortschritte. Er copirte was Rom an bedeutenden Kunstwerken enthielt, und würde, wenn er in dieser Richtung fortgearbeitet hätte, ein besserer Maler geworden sein.

„Aber er wollte den Caravaggio nachahmen und ließ seine Studien liegen, die einen ausgezeichneten Meister aus ihm gemacht haben würden, wie denn das bei Anderen nicht anders gegangen ist. Seine Malerei hat etwas Schwächliches (Era la sua maniera un poco fiacca), wie seine Arbeiten zeigen. Er malte Verschiedenes für Privatleute, hier in Rom sowohl, als für Fremde.

„Was seine öffentlichen Werke anlangt, so hat er in Chiesa nuova in der vierten Capelle links die Decke in Oel gemalt. In Santa Maria in Aquirio eine ganze Capelle in Fresco und das Altargemälde in Oel*). In San Adriano am Campo Vaccino rechter Hand ein Oelgemälde mit dem Stifter des Ordens, dem die Kirche gehört, darauf und vielen anderen Figuren. In Santa Maria della Scala in Trastevere in der zweiten Capelle links ein Oelgemälde: den Tod der heiligen Jungfrau mit vielen Figuren. In Santa Marta di Monserrato hat die dritte Capelle rechts ein Altargemälde in Fresco von seiner Hand: Maria mit dem Kinde, Engel, San Giacomo und viele andere Figuren**). In der Minerva restaurirte er in der Capella del santissimo rosario eine Geißelung Christi in Oel. In San Simone de' Signori Lancelotti hat die erste Capelle rechts ein Oelgemälde von seiner Hand, die Jungfrau, Christus und die heilige Anna darstellend. In der Anima, die den Deutschen gehört, malte er in den beiden ersten Capellen neben der kleinen Thüre der Hauptfaçade, in der ersten das Wunder des Bischofs mit dem Fische, in der anderen das Martyrium eines anderen Bischofs, beide in Oel. Im Chore von San Lorenzo in Lucina den heiligen Lorenzo und Joseph in kleinem Maßstabe zu beiden Seiten der kleinen Kirchenthüren, und in der ersten Capelle links den heiligen Carlo mit anderen Figuren in Oel.

„Es wurde ihm das Gemälde Giulio Romano's in der Anima, das bei einer Ueberschwemmung der Tiber etwas gelitten hatte, zu restauriren gegeben: er überarbeitete es aber in einer Art und Weise daß er es verdarb; wo er darüber kam, blieb keine Spur Giulio Romano's zurück. Alle Maler waren

---

*) Diese Malereien, der „Beschreibung der Stadt Rom" zufolge, noch vorhanden.

**) Nicht mehr zu finden; die Kirche ist neuerdings restaurirt worden.

empört darüber, daß er es gewagt, auf eine so seltene Arbeit so unverschämt seine Hand zu bringen.

„Zuletzt malte er im Quirinal den großen Saal, gegenüber der Capelle Paul's V., zusammen mit Lanfranco. Was er dabei gethan hat, erkennt man leicht an der schwachen Arbeit heraus.

„Er spielte den Genialen, ging immer nach der Französischen Mode, obgleich er weder jemals in Frankreich war, noch ein Wort Französisch verstand, und mühte sich ab, es dem Michelangelo Caravaggio nachzuthun. Dieser hatte immer einen schwarzen Pudel bei sich, den er „die Krähe" nannte und den er die schönsten Kunststücke machen ließ: Saraceni erschien mit einem ähnlichen Hunde, dem er denselben Namen gab. Es ist eine Lächerlichkeit, so auffallen zu wollen, als hätte das ächte Künstlerthum mit der Art und Weise etwas zu thun, in der man äußerlich auftritt.

„Schließlich ging er nach Venedig zurück, um im Saale des großen Rathes zu malen, machte auch den Anfang, kam aber nicht weit damit: er wurde krank und, da er auf keinen fremden Rath hören sondern sich mit allerlei Elixiren selbst curiren wollte, starb er im vierzigsten Jahre seines Alters. Sein Bildniß haben wir in der Römischen Akademie."

So weit Baglioni, der für alles was Spätere über Saraceni geschrieben haben, wie Bellori, Lanzi, Nagler und die übrigen neueren Kunstschriftsteller, einzige Quelle war, ausgenommen nur, daß sie oft, statt auf Baglioni zurückzugehen, sich unter einander ausgeschrieben haben.

Ich gestehe, daß ich von den bei Baglioni angeführten Kirchengemälden nur zwei genau kenne; außerdem den Saal des Quirinals. Nur was Saraceni hier gemalt hat, gab zu der allgemeinen Bemerkung Veranlassung, er habe gern feiste Eunuchen, Türken mit rasirten Schädeln und prachtvoll venetianisch-orientalischem Costüm angebracht, wie sich in vielen Kunst-

büchern als das einzige Merkmal des Künstlers genannt findet. Man sollte danach glauben, er habe nichts anderes gemalt. Saraceni arbeitete im Quirinal mit Lanfranco zusammen, es war ihnen die Ausmalung der Decke eines ausgedehnten Saales anvertraut, der heute wieder auf das glänzendste restaurirt, in den Vergoldungen aufgefrischt und mit neuen Möbeln versehen worden ist. Was sie beide zu Stande brachten, obgleich noch rein und bunt in den Farben, hat weder inneren Werth noch sonst irgend Anziehungskraft: die Anordnung der Arbeit aber ist interessant, weil sie den Geist der Zeit erkennen läßt.

Ich habe an einem andern Orte Gelegenheit gehabt, über die Entwickelung der Deckenmalerei zu reden, und zu zeigen wie immer größere Freiheit hier einbrach, deren letzter Erfolg war, die Decke als den offenen Himmel darzustellen, in dessen Lüften umfangreiche himmlische Dramen sich ereigneten. Der Schule Caravaggio's schien das nicht natürlich genug. Das Einfachste, Hausbackenste war, einen Gang oder eine Gallerie anzunehmen, der die Wände da wo die Decke anstößt umzieht, und diese mit allerlei Leuten zu bevölkern. So sehen wir denn im Saale des Quirinals aus der Höhe herab ringsum allerlei phantastische, fremdartige Gestalten, bald einzeln, bald gruppenweise über eine Balustrade herunterblicken, ein mehr sonderbarer als irgend anziehender Anblick und, wie mir scheint, auf höhere Anordnung von den beiden Schülern Caravaggio's so ausgeführt.

Man muß in die Kirche Santa Maria dell' Anima gehen wenn man Saraceni's beste Werke sehen will. Das erste der Mord eines Bischofs bei einer Christenverfolgung. Ein ehrwürdiger Geistlicher im vollen Ornate, der unter dem Schlage eines Gepanzerten hinter ihm plötzlich zusammenbricht. Wir sehen die Gestalt im Profil; die beiden alten runzligen Hände vorgestreckt, sinkt er in die Knie; vorn überstürzend, aber mehr als wolle er es erst, während das uns zugewendete Antlitz nach rückwärts sich zu wenden und den zu erblicken versucht, von

dem der Schlag geführt ward. Meisterhaft ist in dem schmerzlich halb geöffneten Munde das schwere Aufseufzen eines zum Tode Getroffenen und zugleich vergebende Milde ausgedrückt. Die Augen richten sich nach oben; die Hände, die wie im Dunkeln schon zu tasten und tappen scheinen, sind mit einer Vortrefflichkeit gemalt und gezeichnet, die uns den Werth dieser auf das Natürliche bis zum Extrem gerichteten Kunst hier im besten Lichte zeigt. Denn was an Händen von denjenigen hervorgebracht zu werden pflegte, denen Caravaggio entgegentrat, ist unglaublich und würde heute in noch höherem Grade auffallen, wenn die Kunst, Hände darzustellen, gegenwärtig nicht überhaupt verloren gegangen wäre. Es giebt eine kleine Auswahl von hergebrachten Handstellungen, die man zu Zeiten allerdings von den Malern so natürlich benutzt findet, daß es den Anschein gewinnt, als liege hier eine natürliche, persönliche Anschauung vor. Dies ist jedoch, soweit meine Erfahrung reicht, immer nur eine Täuschung gewesen. Nichts wäre lehrreicher als eine historische Darstellung der Behandlung der Hände. Die verschiedenen Zeiten haben ausgeprägte Eigenthümlichkeiten darin und fast jeder Künstler seine Vorliebe, sowohl für den Wuchs (ob lang und schmal, ob kurz und zierlich, ob stark oder mager, oder breit und voll), als auch für die Verkürzungen, die ihm besonders zusagen, und wenn irgendwo Nachahmung bewiesen werden soll, läßt die Zeichnung der Hände sie so sicher erkennen wie irgend ein anderes Merkmal. Saraceni zeigt sich in diesem Betreff auf allen seinen Gemälden als ein ganz vorzüglicher Maler und als durchaus selbständig. Was mich an dem Gemälde aber, von dem die Rede ist, am meisten erstaunt, ist, daß es dem Künstler gelang, für diese Scene überhaupt Mitgefühl zu erregen. Man ist in Rom so gewöhnt daran, Märtyrer unter den ausgesuchtesten Qualen zu erblicken (die meisten aus Saraceni's Jahrhundert), man hat den Todeskampf unter jeder Gestalt so kennen gelernt, vom einfachen Kopfabhacken bis zum Heraushaspeln der Gedärme, daß der-

gleichen zuletzt als ein hergebrachter Kirchenzierrath gar keine Gedanken mehr erweckt. Caravaggio hat eine Grablegung gemalt, der berühmte große Besitz der Vaticanischen Gallerie. Man sieht die trauernde Gestalt darauf in verzweiflungsvolles Wehegeschrei ausbrechen: die Darstellung kann nicht natürlicher sein, dennoch betrachtet man sie ohne innere Bewegung, ich möchte fast sagen man glaube nicht daran, weil dazu schließlich auch noch das gehörte, daß ein wirkliches Geheul aus dem Bilde heraustöne. Auf Saraceni's Tafel aber haben wir den rührenden Tod eines alten Mannes vor Augen, dessen letzte Seufzer wir zu vernehmen glauben, und von dem man wohl denken kann, daß ihn eine spätere Zeit als einen mit höheren Kräften erfüllten Heiligen betrachten werde, dem kirchliche Verehrung zu Theil werden müsse.

Ebenso sprechend und anziehend ist das auf der gegenüberliegenden Kirchenwand über einem anderen Altare befindliche Gemälde Saraceni's mit einer Darstellung des Wunders des Heiligen Benno. Der Vorgang an sich ein sehr ruhiger und unbedeutend. Der Heilige nimmt aus dem geöffneten Bauche eines Fisches einen verlorenen Schlüssel heraus. Die Gestalt dessen der knieend den Fisch trägt, ist eine vortreffliche Leistung. Ein älterer Mann, Portrait durch und durch, in seinen einfachen Gesichtszügen das Erstaunen, die gesteigerte Frömmigkeit, der Respect vor sich selbst, daß er der Träger dieses wunderbaren Fisches sei, unschuldig wahr ausgedrückt. Die Malerei ist weniger effectvoll als bei dem anderen Stücke, die Durchführung aber sorgfältiger, und diese Genauigkeit gleichmäßig auf alle Theile des Bildes ausgedehnt. Man erkennt, dem Maler war es darum zu thun, sich selbst zu genügen, etwas das für seine Zeiten zu den Seltenheiten gehört.

Zu welcher Zeit diese beiden Werke entstanden, wissen wir nicht. Vielleicht daß in den Archiven der Anima sich darüber Papiere vorfinden, möglicherweise sogar ein wenig Correspondenz, die uns Saraceni's Persönlichkeit näher brächte. Was seine

übrigen Kirchengemälde anlangt, welche Baglioni aufzählt, so müssen diese theils durch andere ersetzt, theils durch Rauch, Staub, Verblassen oder Uebermalen unscheinbar geworden sein. Aufgefallen ist mir keines. Doch muß ich zugleich bemerken, daß ich in Rom nicht in der Lage war, den Werken Saraceni's mit all der Aufmerksamkeit nachzugehen, deren es bedurft hätte. Von den Gemälden, welche Baglioni als für Privatleute in- und außerhalb Roms gemalt nur im Allgemeinen nennt, war ich im Stande eine Anzahl entweder selbst zu sehen oder doch bis zu einem gewissen Grade genügende Notizen darüber kennen zu lernen.

Ich beginne mit einer durchaus in Caravaggio's Geiste gemalten Figur: eine junge Frau, ganze Gestalt, mit ziemlichem Raume ringsumher, auf einem niedrigen Stühlchen sitzend, und zwar ein wenig im Mittelgrunde, so daß der Boden vor ihren Füßen ein gutes Theil sichtbar wird. Sie schläft. Der Kopf ist zur Seite der Schulter zugesunken, sie hat überhaupt eine nach dieser Seite hin übernickende Neigung angenommen. Das Haar im Begriff sich aufzulösen; die Hände im Schooße liegend und sich öffnend, wie im Schlafe zu geschehen pflegt; ein Rosenkranz ist den Fingern entfallen; die Augenlider sind leise geröthet, als hätte sie geweint vor dem Einschlafen; auf dem Fußboden vor ihr steht eine Fogliette Wein und liegt zerstreuter Schmuck umher. Eine Magdalena, sagt der Katalog. Ganz der Anschauung Caravaggio's gemäß, dazu aber die damals moderne Tracht eines Römischen Bürgermädchens niederen Standes und für mich heute das Ganze nichts als die Darstellung, wie der Schlummer leise einen Menschen überkommt und völlig von ihm Besitz nimmt. Dieses Gemälde im Palaste Doria befindlich.

Corsini besitzt drei Werke des Meisters. Das erste, ein mit geschwungenem Degen dastehender Mann in enganliegender Tracht, ihm zu Füßen ein Enthaupteter. Ein Märtyrer, sagt der Katalog. Das Brustbild odann eines jungen schönen

Mädchens, ganz von vorn; eine Alte im Hintergrunde: die Eitelkeit. Leider scheint es übermalt zu sein. Das dritte und beste eine heilige Agathe, im Kataloge dem Lanfranco zugeschrieben. Gewöhnlich wird hier der traurige Moment dargestellt, wo der Henker dieser Heiligen die Brüste abschneidet: Saraceni hat den gewählt, wo der Apostel sie wieder heilt. Die Heilige und der Apostel stehen einander im Profil gegenüber; zwischen sie aber, ein wenig aus dem Hintergrunde kommend, streckt sich in schöner Verkürzung der jugendliche nackte Arm eines Engels hin, dessen Hand das Büchschen hält, aus dem der Apostel die heilende Salbe nimmt. Die Malerei, die zarte Modellirung, überhaupt aber die Erfindung, den Engel als dritte Person dazu zu thun, charakterisiren das Bild als Eigenthum Saraceni's, wofür auch der Umstand spricht, daß der Beleuchtung wie ein kleiner Zusatz von Kerzenlicht zugemischt zu sein scheint, so daß ein ganz leichter gelblicher Anflug über die Farben fällt. Einige Werke Caravaggio's, wenn ich mich recht erinnere aus seinen früheren Zeiten stammend, haben dieselbe Eigenthümlichkeit, die auch Gemälden des Moses Valentin eigen ist, eines Künstlers, der mit Saraceno das Loos theilte, jung zu sterben, und dessen Werke etwas ideales, anziehendes, fragenswürdiges an sich haben.

Leider lassen die mangelnden Jahreszahlen und die Abwesenheit irgend welcher Nachrichten über den Gang den Saraceni's Entwicklung genommen, die Beantwortung der Frage, wie er sich zu Caravaggio in der Folge gestellt, fast unmöglich erscheinen. Es giebt Künstler, deren früheste Arbeiten die besten sind, und die, nachdem sie ihr erstes Feuer erschöpft, immer kälter und langweiliger werden, während andere, nachdem sie in ihren Anfängen sich nachahmend und unfrei verhalten, mehr und mehr allmählich aufblühen. Der Umstand zudem, daß ich von Saraceni's Werken kaum die Hälfte selbst gesehen habe, erschwert eine derartige Untersuchung. Dennoch, ein Anhaltspunkt bietet sich jetzt schon: die Nachricht [illegible]ioni's, daß Saraceni sich in

fast excentrischer Hinneigung an Caravaggio angeschlossen. Bringt man dies zusammen mit der Thatsache, daß Caravaggio viele Jahre bevor Saraceni Rom verlassen haben kann, selbst von da fortgegangen war in Verbindung, so darf daraus vielleicht der Schluß gezogen werden, der Schüler habe sich, dem Einflusse des Meisters auf diese Weise entrückt, nach der Trennung selbständiger entfaltet und seien mithin diejenigen Werke, welche die Nachahmung am schärfsten hervortreten lassen, in die frühere Zeit zu setzen. Ist so zu rechnen erlaubt, dann möchte ich dieser ersten Periode zwei Arbeiten zuertheilen, deren Caravaggesker Beigeschmack sich in hohem Grade bemerklich macht.

Zuerst ein Nachtstück, eines von den Effectbildern mit grellem Lichte, ein Stück der Richtung, die später von Honthorst in so starkem Grade ausgebeutet worden ist, eine Judith, heute in Wien, oder, wenn die Judith, welche Kugler als im Palaste Manfrin zu Venedig vorhanden anführt, dasselbe Gemälde ist, in Wien und Venedig befindlich, eine Arbeit, die ich an beiden Stellen übersehen habe und nur nach einer ziemlich schlechten Nachbildung, einem Stiche in geschabter Manier, kenne. Die heroische Jüdin, bis zu den Knieen sichtbar, steht in der Mitte des Gemäldes, den abgeschnittenen Kopf bei den Haaren haltend, daß er in der Luft baumelt, und zwar nach rechts hin, während als Pendant dieses Kopfes auf der andern Seite im Vordergrunde die alte Magd erscheint, viel tiefer stehend und nur bis zur Brust sichtbar. Sie hat den Rand des offenen Sackes mit den Zähnen gepackt, während sie ihn mit beiden Händen ausspreitet, als sollte Holofernes' Haupt eben hinein. Dabei hält sie in der einen Hand zugleich ein beinahe herabgebranntes Kerzenstümpchen, das, genau die Mitte des Bildes bildend, Judith's Antlitz tief von unten beleuchtet und überhaupt der einzige Punkt ist von dem Licht ausgeht.

Von Kugler wird die Judith ein schönes Bild genannt. Entschieden nicht läßt sich dieses Lob einer anderen Ar-

beit Saraceni's ertheilen, welche, im königlichen Schlosse zu Berlin vorhanden, allerdings an der Stelle wo sie einstweilen steht, nicht genau sichtbar ist, gewiß aber als eine der derbsten Nachahmungen Caravaggio's erscheint und vielleicht zu dem Ersten gehörte, was Saraceni im frischen Eifer für seinen Meister gemalt: Christus, die Verkäufer aus dem Tempel treibend.

Nachgedunkelt und schmutzig zeigt das Gemälde in lebensgroßen, dicht zusammengedrängten Figuren eine Scene, wie sie in gemeinerer, krasserer Wirklichkeitsnachahmung kaum hätte gemalt werden können. Lauter Figuren von den Römischen Straßen und Plätzen aufgelesen. Vorn rechts ein Weib, einen Korb voll Eier am Arme: häßlich mit einem wissenschaftlich genau wiedergegebenen großen Kropfe und runzligen alten Händen; links ein auf dem Boden knieender, uns den Rücken und die schmutzigen Fußsohlen unschön zukehrender Mann; darüber und darum andere ebenso häßlich der Natur abgestohlene Verkäufer mit Geflügel; im Hintergrunde Wechsler, deren fatal frappante Gesichter mit sicherer Bravour hingesetzt sind; und mitten darunter Christus, die Geißel schwingend. Wäre diese Gestalt idealer, schöner, leuchtender gehalten, so würde der Gegensatz all die angehäufte Häßlichkeit um ihn her entschuldigen, so aber sehen wir hier doch nur ein nichtssagendes Antlitz, ohne Affect, ohne Feinheit sogar, und darum das Ganze, trotz der meisterhaften Malerei des Einzelnen, ohne rechtes Leben. Es ist wirklich nur ein Schulgemälde, das wir hier vor uns haben, dessen Zurückstellung, wäre es nicht das einzige in Berlin vorhandene Werk des seltenen Meisters, gerechtfertigt erschiene. Wer es als eine Arbeit Saraceni's bezeichnete, weiß ich nicht; eine Marke war nirgends erkennbar, doch verleugnet das Ganze ihn nicht und rührt wohl von ihm her. Die vorderen Figuren sind über Lebensgröße. Immerhin möchte ich doch rathen, das Gemälde zugänglicher zu machen.

Wie anders erscheint dagegen der Meister in einer anderen

Arbeit, die ich oft bewundert und betrachtet habe: eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, in Besitz der Gallerie Doria zu Rom. Dieses an seiner Stelle so offen dargebotene Werk ist trotzdem so unbekannt, daß es noch von Niemandem erwähnt worden ist, in keinem der vielen Reisehandbücher sich bemerkt findet, und daß es keiner meiner Römischen Bekannten die ich danach fragte, gesehen haben wollte: etwas mir unbegreifliches. Denn das Gemälde müßte, da die Figuren etwa dreiviertel natürliche Größe haben und das Ganze keineswegs zusammengedrängt ist, durch seinen Umfang sowohl als seine Schönheit sogleich in die Augen fallen.

Es ist bekannt, zu wie viel hübschen Erfindungen die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten von alten Zeiten her den Künstlern Gelegenheit gegeben hat. Ihnen zufolge wäre der Weg, den Maria und Joseph einschlugen, ein Gang durch liebliche Gründe mit Palmen gewesen, an sanftbeuferten Bächen hin, und von einer Schaar anmuthiger Genien Luft und Erde bevölkert wo sie sich zeigen, die dem Kinde dienstwillig die fruchtbehangenen Aeste niederbeugen, ihm Abends sein Bettchen bereiten, es in Schlummer singen und seinen Schlaf bewachend leise tanzend es umkreisen.

Immer aber sind diese Engel doch höhere Wesen, die nur bis auf einen gewissen Grad sich nähern, und so dicht sie sich oft herandrängen, in kein Verhältniß bürgerlicher Dienstbarkeit etwa begeben haben. Aber die Schule Caravaggio's kennt nichts Uebernatürliches, und Saraceni hat hier eine Scene dieser Art in einer hausbackenen Wirklichkeit dargestellt, die entzückend ist. Maria und Joseph sind nicht die Hauptpersonen der Composition. Sie sitzen nebeneinander im Mittelgrunde, beide uns ganz von vorn zugewandt. Maria zur Rechten. Sie hat das Kind im Schoße und ist sammt ihm eingeschlafen, ihr Haupt sank tief herab, das Kind hält sie fest in den Armen. Joseph dagegen wacht. Auf seinen Knien ruht ein mächtiges Notenbuch, das er

aufgeschlagen mit beiden Händen hält, aber nicht zu eigenem Gebrauche, sondern damit ein Anderer danach spiele, und dieser Andere ist die Hauptperson des Gemäldes: ein in der Mitte des Vordergrundes stehender Engel, dessen Gestalt Joseph und Maria gerade von einander trennt, und der, indem er uns den Rücken zuwendet, nach jenen Noten die Violine spielt.

Es ist ein Knabe von 12—14 Jahren, ganz nackt, nur mit einer flatternden, schneeweißen Schärpe um die Hüften, die in schön gebauschten Falten zur Seite fliegt. Sein Ansehen ist schlank und vornehm. Man sieht den linken Arm, mit dem er die Geige hält, die er so recht nach der Kunst unter das Kinn gesteckt hat; man sieht das darüber geneigte reizende Gesicht scharf im Profil; den Blick, der mit der Begeisterung eines ganz in sein Spiel versunkenen auf der Geige ruht; die Stirn, überwallt von lichten Locken, deren Linien etwas eigenthümlich festes und großartiges haben. Alles an diesem Knaben deutet auf das was er thut. Die Beine von den Knieen abwärts, in deren zarte Höhlen man hineinsieht, dicht zusammengedrängt; das eine unbedeutend angezogen und mit dem Knöchel an das andere gelegt, eine Bewegung die ungemein natürlich ist. Der Rücken so schlank und schön gezeichnet. Die Flügel mit ihrem großen Gefieder völlig der Natur entlehnt. Und dabei die ganze Gruppe durch eine unscheinbare, aber tiefempfundene Landschaft verbunden, deren abendlicher Hauch die Gestalten zu umspinnen scheint: jede ganz verloren in das was sie thut: Maria in den Schlummer, Joseph in's Zuhören, der Engel in sein Spiel. Wie viel allgemeine, in den Wolken musicierende Engel sind gemalt worden in Italien, keiner aber der wie dieser jede Saite seiner Geige kennt und mit solchem Bewußtsein den Bogen führt.

Eine zweite Darstellung desselben Sujets von der Hand Saraceni's besitzt die Hausmannische Sammlung in Hannover. Ich habe das Gemälde nicht selbst gesehen, der Katalog beschreibt es folgendermaßen: „Unter einem Palmbaume ruht die Mutter

Gottes mit ihrem Kinde. Zur Seite stehen vier Engel, von denen drei dem Heilande Loblieder singen, während der vierte von der Palme Blätter abzubrechen beschäftigt ist. Mit dankbarer Rührung hat Maria ihren Blick auf diese Himmelsboten gerichtet; der alte Joseph steht auf der anderen Seite, sein Esel hinter ihm. Die Landschaft gewährt einen weiten Blick in die Ferne." Die Höhe des auf Marmor gemalten Bildes beträgt wenig mehr als einen Fuß, so daß es demnach sehr zart ausgeführt zu sein scheint. Es existirt auch eine Radirung danach, welche von Einigen Saraceni persönlich zugeschrieben, mir jedoch, wie das Original selber, nicht erinnerlich ist; doch deutet die Beschreibung schon Saraceni's Geist genugsam an: die dankbare Rührung im Blicke der Jungfrau zeigt, wie er bemüht war, durch ein rein menschliches Motiv auf seine Weise Leben in die Scene hineinzubringen.

Saraceni's Hauptwerk aber muß der Tod der Maria gewesen sein, heute, wie es scheint, in England befindlich und mir leider nur aus einem Stiche bekannt, der jedoch, so ungenügend er an sich betrachtet ist, reichlich die Höhe erkennen läßt, zu der der Meister sich hier aufgeschwungen hat. Alle Stufen des reinsten Schmerzes, vom Verstummen bis zum klagenden Ausbruch, sind in den zahlreichen Gestalten schön und natürlich dargestellt. Die bedeutendste Figur ist Johannes, der herausragend aus den übrigen, ganz in den Anblick der sterbenden Frau versenkt, mit seinen Blicken den ihrigen gleichsam begegnet und durch alle Trauer von einer Ahnung der Verklärung erfüllt wird, zu der die Mutter Christi erhöht werden soll. Wenn dieser Kupferstich, eine mittelmäßige Arbeit, die, zumal wo es sich um die Wiedergabe verkürzter Züge oder Glieder handelt, kaum mehr als eine Andeutung gewährt, dennoch so viel zu erkennen erlaubt, so muß das Original selbst das, dessen Eindruck wir so empfangen, in großer Stärke besitzen. Auf das Papier, auf das der Stich sich in der Berliner königlichen

Sammlung aufgezogen findet, hat Lavater, wahrscheinlich der letzte Besitzer des Blattes, aus dessen Sammlung es angekauft wurde, folgende Verse geschrieben:

Wer dich immer entwarf, ihm fehlte geist und gefühl nicht.
lieb' und andacht herrschen und erfurcht im ganzen des bildes,
zwar den meisten gesichtern gebricht des umrisses reinheit.
allen lippen beinah und allen nasen der adel,
dennoch ist wahrheit viel und lieb' und gefühl in dem ganzen.

Ich setze diese theilweise bedenklichen Hexameter hierher, um zu zeigen, wie dem, der sie dichtete, der Geist des Künstlers aus der höchst unvollkommenen Nachahmung des Gemäldes sich fühlbar machte. Offenbar kannte er das Original nicht, das, wenn anders Saraceni nicht bei seinem Hauptwerke die Stärke seiner Kunst unangewandt gelassen hat, sicherlich ebenso rein und adlig in den Linien, als vollendet in der Farbe ist. Die Composition ist tadellos. Ganz im Vordergrunde, zu Füßen der sterbenden Maria, sehen wir einen Alten sitzen, das Haupt müde und von traurigen Gedanken schwer in die Hand gestützt, deren Ellnbogen er auf dem Knie aufstützt, während die andere Hand mit gespreizten Fingern auf dem Schenkel liegend höchst bezeichnend die Trostlosigkeit der Gedanken ausdrückt die hier herrschen. Es ist, als hätte er aus der Hand eine Faust machen wollen um sie so ruhen zu lassen, hätte mitten in der Bewegung dazu aber innegehalten, so daß die Hand, zu matt geworden plötzlich, um sich zusammenzuschließen, mit offenen halb gekrümmten Fingern gleichsam eingeschlafen sei.

Ich hatte gesagt, das Original des Gemäldes sei wie es scheine in England, denn es befindet sich heute noch, der Angabe Baglioni's entsprechend und an der von ihm bezeichneten Stelle in Santa Maria della Scala ein Gemälde, das ich zwar nicht selbst gesehen habe, welches aber, auf meinen Wunsch untersucht, mit dem beschriebenen als identisch erkannt worden ist. Nur der Unterschied, daß in der Luft Gewölke mit musicirenden

Engeln angebracht sind; ein Grund mehr, das englische Bild für eine Copie zu halten. Dennoch möchte ich hier nicht mit Sicherheit sprechen ehe ich die Composition nicht selbst gesehen, die in der Beschreibung der Stadt Rom als eine „heilige Jungfrau von den Aposteln umgeben, die zu ihrer Aufnahme bereite Glorie des Himmels verehrend“, angeführt wird. Stark nachgedunkelt und in der Nebencapelle der Kirche so gestellt, daß die nähere Betrachtung erschwert wird, zeigt sich das Werk dennoch als kräftig in der Farbe, warm im Ton und überhaupt, ich setze die Worte des Künstlers hin dem ich die Notiz verdanke, „als ein sehr gutes Gemälde, dessen Autor den Geistlichen freilich ganz unbekannt war“. Sosehr ist in Rom Saraceni's Andenken untergegangen. Das englische Werk kam aus der Gallerie Orleans nach Howard-Castle und zwar wurde es für 40 Pfd. Sterling erstanden, ein Preis, der wiederum anzeigt, wie wenig Saraceni geschätzt ward. Waagen theilt dies mit (Kunstwerke und Künstler in England, II. 417) und nennt den Meister bei dieser Gelegenheit „einen der talentvollsten Nachfolger Caravaggio's, in den Affecten und Charakteren würdiger als die meisten seiner Richtung“; das Gemälde bezeichnet er als „in der warmen Färbung klar und in der Ausführung sorgsam“. Ich kann nicht unterlassen, diesen Ausspruch mit dem Baglioni's zu vergleichen, welcher Saraceni's Colorit matt nennt und ihm vorwirft, er sei, seitdem er sich Caravaggio ergeben, nachlässig und überhaupt ein schlechter Maler geworden. Es liegt etwas empörendes darin, wie die Parteileidenschaft eines Schriftstellers im Stande sein konnte, so lange Zeit ächtes Verdienst zu verdunkeln. Denn fast überall, wo in späteren Büchern von Saraceni die Rede ist (viele übergehen ihn ganz), waren Baglioni's oder seiner Nachbeter Bellori und Lanzi Andeutungen maßgebend, und Niemand nahm sich die Mühe, ihnen auf den Grund zu kommen. Nagler urtheilt günstiger, Waagen (wie wir sahen) und Kugler loben Einzelnes; wie unbeachtet aber ihre Stimme

geblieben ist, zeigt eine der neuesten Aeußerungen der Deutschen Kunstgelehrsamkeit: der Artikel Saraceni in der Fortsetzung des Müller'schen Künstlerlexikons. Diese Arbeit ist freilich so schwach, daß ich sie gar nicht erwähnen würde, diente nicht die ganz besondere Fehlerhaftigkeit dessen was sie über Saraceni beibringt, hier als Bestätigung des oben Gesagten.*)

Welche Genugthuung, wäre wenigstens aus des Meisters eigner Zeit eine Andeutung aufzufinden, Saraceni selbst habe Freude erlebt an seinem Werke. Aber keine Spur, daß er bei seinen Lebzeiten oder später jemals anerkannt worden sei. Nur das vielleicht ließe sich so auffassen, daß er nach Venedig berufen ward, um im Saale des Consiglio, an sehr ehrenvoller Stelle also, seine Kunst zu zeigen.

In Venedig wahrscheinlich malte er außer diesen Anfängen der Malereien im Saale des Consiglio, von deren weiterem Schicksalee ich nichts weiß, die beiden, ihrem äußeren Umfang nach sehr bedeutenden Gemälde: die Entzückung des heiligen Franciscus, und den heiligen Hieronymus mit seinen beiden Standesgenossen Antonius und Magdalena; dieses ohne allen Reiz, ein christliches Decorationsstück, jenes dagegen mehr die Eigenthümlichkeit des Meisters zeigend: der Heilige liegt in Verzückung auf einem ärmlichen Lager ausgestreckt, während ein die Geige spielender Engel aus den Wolken herabsteigt, als wollte er seine Seele mit den Tönen hinauflocken. Dies sind die beiden letzten Werke, die ich von Saraceni anzuführen im Stande bin. —

Ich hatte damit begonnen, den Verfall der Kunst aus dem politischen Herabsinken des Volkes zu erklären. Suchen wir von einer anderen Seite her noch einmal dies Phänomen zu betrachten.

---

*) Diesem Artikel zufolge hätte Saraceni Rom verlassen müssen, um dem Unmuthe der Römischen Künstler zu entgehen, da er ein ihm zum Retouchiren übergebenes Gemälde Guido Reni's verdorben. Er habe im Vatican gemalt u. s. w. (Ausgabe von 1857.)

Bereits Raphael's Thätigkeit, wenn wir die Anfänge mit den Arbeiten der späteren Jahre vergleichen, zeigt einen Fortschritt vom Ueberwiegen des Innerlichen zu dem des Aeußerlichen. Raphael lernte den menschlichen Körper immer genauer kennen und dessen Darstellung an sich reizte ihn. Die Stellung der Figuren war jetzt nicht mehr dadurch allein bedingt, daß sie so schlicht und so deutlich als möglich die Bewegung einer Seele zeigten: Raphael fühlte immer mehr, wie sehr eine Gestalt in der Gesammtheit ihrer Bewegungen sowohl, als in der Lage der einzelnen Glieder die Stellung der übrigen bedinge, welcher Unterschied es sei, ihr scharfe oder runde Umrisse zu geben, wie Verkürzungen wirkten: er lernte eben das Metier kennen und indem er bei seinen Compositionen mit immer wachsender, aber auch immer bewußter werdender Kunst verfahrend, dieses wählte und jenes verwarf, hatte er vieles zu berücksichtigen, was mit dem geistigen Inhalt des Bildes nicht in directer Verbindung stand. In Betreff der Verkürzungen leistete, nach Michelangelo, Raphael das höchste, in Farbe und Helldunkel aber Correggio und Tizian soviel als irgend ein Anderer je zu erreichen, geschweige denn zu überbieten wagen durfte. Was blieb den später kommenden übrig zu thun? Alle die Werke jener Meister standen da und wirkten fort. Die Ansprüche, welche das Publicum zu machen gewöhnt und berechtigt war, nahmen den Künstlern den Athem noch bevor sie den ersten Schritt gethan. Das neue, das verlangt ward, sollte jenen Werken nicht nachstehen, noch weniger aber sie wiederholen. Nur zwei Wege gab es einzuschlagen: das Publicum durch eine Täuschung zu befriedigen, oder, sich dem Geschmacke des Marktes widersetzend, ihm etwas ganz unerwartetes aufzudrängen.

Das erstere wollten die Caracci. Sie suchten ihren Schülern als allgemeine Grundlage die Kenntniß des vorhandenen einzuimpfen. Dagegen ist nichts zu sagen. Aber sie gaben mehr, sie erfanden ein System der Nachahmung, demzufolge jedem der

großen Meister das ihm eigenthümliche, allervortrefflichste entnommen, und, indem die Essenz verschiedener Genien zusammengegossen ward, etwas neues hervorgebracht werden sollte. Etwa wie wer heute lateinische Verse machen will, dies nur dadurch erreichen kann, daß er Virgil, Ovid, Horaz und die Uebrigen seinem Gedächtnisse so gründlich als möglich einprägt. Der höchste Erfolg wird dann immer doch nur der sein, eine ächt ovidische Wendung so angebracht zu haben, daß sie, das völlige Ansehn einer eigenen annehmend, gleichsam zum zweiten Male zu entstehen scheine. Dies versuchte die Schule der Caracci. Früher hatte jeder Maler seine eigenen Trauben gekeltert und auch das dünnste Getränk war doch immer rein und naturwüchsig gewesen; von jetzt an aber wurde gebraut; ein bekannter italienischer Spruch enthält das allgemeine Recept:

Wer malen lernen will, der sei bemüht
Nach röm'scher Art im rechten Schwung zu zeichnen,
Sich venetianische Schatten anzueignen,
Dazu lombardisch edles Colorit.

Die Fruchtbarkeit von Buonarroti's Geist,
Des Tizian frei natürliche Gestaltung,
Correggio's reine, edle Stylentfaltung,
Und Symmetrie wie Raphael sie weist.

Tibaldi's Würde, Primaticcio's ächte
Gelehrsamkeit im Ordnen und Erfinden,
Und etwas Grazie des Parmegianino.

Doch wer auf einmal Alles lernen möchte,
Der braucht nachahmend das nur zu ergründen,
Was das Genie erschuf des Niccolino.

Dieser so hoch gerühmte Niccolino ist der heute gänzlich in Vergessenheit gerathene Maler Niccolo dell' Abbate, ein geschickter Nachahmer Raphael's.

Als Triumph aber schwebte den Leuten endlich sogar nicht einmal mehr das vor, dem so gewonnenen Getränke den trügerischen Anschein natürlichen Wachsthums zu geben, sondern es sollte erkannt werden, daß bei diesem oder jenem Bilde nach bestimmter Richtung hin nachgeahmt worden sei. Etwa wie wenn, um bei dem Vergleiche zu bleiben, ein Weinhändler seinen Kunden eine Mischung eigener Fabrik vorsetzte und voll Siegesbewußtsein zu probiren und mit dem ächten Weine zu vergleichen bäte. Man forderte sich heraus. Man discutirte die Eigenthümlichkeiten der großen Meister und jeder Schüler eignete sich davon an jenachdem seine Natur es ertrug. Der eine viel Raphael, weniger Michelangelo, etwas Correggio; der andere weniger Raphael, mehr Correggio, gar nichts von Michelangelo; der dritte wieder anders. Man könnte Guido Reni chemisch zerlegen in $^3/_{11}$ Correggio, $^1/_{11}$ Giorgione, $^1/_{11}$ Tizian, $^1/_{11}$ Raphael, $^3/_{11}$ Giulio Romano, $^1/_{22}$ Michelangelo und so weiter. Geistiger eigener Gehalt meistens = 0. Guido's Gemälde, so liebenswürdig sie zuweilen wirken, werden doch kaum je einen bestimmenden Einfluß auf eine große Natur ausgeübt haben. Dasselbe gilt von Domenichino und den Geringeren. Allein sie erfüllten dennoch ihren Zweck. Den geistigen Gehalt supplirte, wo es nöthig war, das genießende Publicum.

Denn auch das ist zu bedenken: das Publicum bleibt nicht das gleiche in den verschiedenen Epochen. Raphael und Michelangelo hatten die bedeutendsten Männer Roms befriedigt: die Frage ist, ob dieser Schlag Männer hundert Jahre später überhaupt noch zu denen gehörte, welche von der Kunst etwas erwarteten. Hierüber müssen Untersuchungen stattfinden. Es ist auf anderen Gebieten ein solcher Wechsel mehr als einmal erlebt worden. Die Leute schon, welche Racine's Tragödien erhoben, waren andere als die, denen Corneille seinen Ruhm verdankt hatte, und wie ständen zu diesen die, denen Alexander Dumas sein Renommé schuldig ist? Oder, näher liegend: zu Goethe's Zeiten

suchten und fanden bedeutende Persönlichkeiten ihre Befriedigung in der Deutschen schönen Literatur, die in unseren Tagen gar nichts mehr von ihr wollen. Weder die äußere Stellung der Autoren, noch die abgesetzte Quantität ihrer Werke können über die Qualität derer belehren, welche die Bewunderer und die Leser sind. Weder die gefüllten Theater heute, noch die Preise welche für die Bilder mancher Künstler gezahlt werden, geben Kenntniß über die Beschaffenheit derer, welche die Theater besuchen oder die Bilder kaufen. Im Jahre 1847 noch war der Zustand der Berliner Theater eine Angelegenheit, an welcher der gebildetste theilnahm; die Ansprüche, welche das Publicum an die Aufführung Shakespearischer Stücke machte, waren eine so wichtige Sache, daß man darüber einen Paragraphen in die Verfassung hätte setzen mögen; heute dürfen Goethe, Kleist und Shakespeare dargestellt werden so schlecht sie wollen: Niemand regt sich mehr darum. Romane können producirt werden, unbedeutende Machwerke, die dennoch in Masse abgesetzt, in allen Zeitungen als classisch gepriesen werden: diejenigen, die auf der Höhe der Bildung stehen, hören und lesen diese Reclame mit Gleichgültigkeit. Die Bilderausstellungen, die man früher als eine Seltenheit erwartete, und denen man heute fast schon aus dem Wege geht weil sie kein Ende nehmen, mögen strotzen von Mittelmäßigkeit: kein Kunstfreund, den das erstaunte oder beleidigte; man hat es voraus gewußt und geht darüber hin. Will man wahre Befriedigung, so bieten die Museen genug Werke aus besseren Epochen. Ihre Fülle ist zu groß, als daß man der eigenen Zeit irgend zumuthen möchte, neuen Zuwachs zu schaffen.

Ich bin zu wenig zu Hause im Römischen Leben der Tage, in denen Saraceni arbeitete, um die Kämpfe genauer zu kennen, welche damals zwischen den verschiedenen Richtungen der ausübenden Künstler durchgekämpft wurden, und wie sich das Publicum dazu verhielt. Ein Umschwung aber war eingetreten.

Die überschwängliche Bewunderung, die man Meistern ohne allen geistigen Gehalt, wie Zucchero z. B. noch im sechszehnten Jahrhundert zu Theil werden ließ, beweist, wie rasch die Verschlechterung des öffentlichen Urtheils gekommen war. Die alte classische Bildung, hundert Jahre früher in beneidenswerther Reinheit Eigenthum der höchsten Gesellschaftskreise, das heilige Erdreich gleichsam, dem die großen Männer der Epoche entwuchsen, war verschwunden. Was davon übrig geblieben, gehörte jetzt einem Theile der Nation an, der weder mit der bildenden Kunst, noch mit deren vornehmen Consumenten in lebendigem Zusammenhange stand. Das gesammte geistige Gebiet hatte sich gesenkt in Italien. Deßhalb zumeist entbehrte die Anstrengung derer, welche der eingerissenen Oberflächlichkeit und Lüge sich zu widersetzen suchten, der Weihe. Michelangelo Caravaggio, der, wenn er als ein Mann aufgetreten wäre mit wissenschaftlicher Tiefe wie Lionardo, Michelangelo, und ich nenne auch diesen Namen, Raphael (denn es ist merkwürdig zu sehen, wie dessen Laufbahn immer mehr zu wissenschaftlichem Umfassen der Dinge hingetrieben ward), Großes vielleicht hätte leisten können, selbst unter dem geistigen Drucke der römischen Verhältnisse, hat bei dem offenbar niedrigeren Stande seiner inneren Bildung nichts gehaltreiches zu schaffen vermocht.

Caravaggio ging die geistige Feinheit ab. Es giebt Menschen, deren überströmende Gesundheit fast auf geistige Rohheit schließen läßt: etwas derartiges, renommistisch kräftiges spricht aus Caravaggio, und da seine Erlebnisse diesen Zug bestätigen, erscheint ein Abglanz davon in seinen Werken natürlich. Caravaggio verachtete die Abhängigkeit der Caracci und ihrer Schule. Ihre wohlfeile Eleganz, ihre auswendig gelernte Idealität durchschaute er. Aber wissenschaftlich stand er nicht hoch genug ihnen gegenüber. Weniger, scheint mir, ächte Wahrheitsliebe, als das Gefühl roher Kraft ließ ihn seine Wege wählen. Seine ganze Anlage war der Darstellung geistiger Dinge nicht gewachsen. Seine

Wildheit aber erschien jetzt als Charakter, seine Inhaltslosigkeit als Verschmähen der Heuchelei, sein Vermögen, in großen Dimensionen zu arbeiten (welch ein Stück Arbeit sein prachtvoller Apostel Matthäus im Berliner Museum!) als Großheit, seine Raschheit als Kraft. Daß ein solcher Mann aber ein neugieriges, oberflächliches Publicum, nachdem er es zuerst erschreckt, endlich gereizt habe und sich fanatische Anhänger erziehen konnte, erscheint natürlich. Man betrachte die wenigen aber vortrefflichen Gemälde die das berliner Museum von seiner Hand besitzt, bedenke, daß diese Darstellungen in eine Zeit geschleudert wurden, die durch die Nachahmung der großen Meister wie in einem Banne gehalten ward, erwäge, welch einen Zauber ein unabhängiger derber Mann auszuüben im Stande ist, der in Tagen, wo Niemand den Muth eigener Originalität besitzen darf, sich losreißt vom Hergebrachten und wirklich etwas neues zu schaffen beginnt: eine solche Erscheinung hat etwas befreiendes, unwiderstehliches. Sie nimmt das unerträgliche Gefühl, zu spät gekommen zu sein mit der eigenen Arbeit, und ließe höhere Ansprüche und Vergleichungen als Undankbarkeit erscheinen.

Unter denen, die so dachten, erblicken wir nun Saraceni. Eine kindliche Nachahmung seines Meisters ist der einzige Charakterzug seines Wesens der uns überliefert ward. Allein seine Natur rebellirte gegen diese Anhänglichkeit ohne daß er es wußte vielleicht. Seine Seele war zu tief für die Schule der Beschränktheit, in die er eintrat. Alles was Caravaggio fehlte besaß er; Zartheit des Gefühls, Liebe zu seinen Arbeiten, zögernde bedächtige Vollendung waren ihm von der Natur mitgegeben worden. Wie vielleicht würde Saraceni sich gefühlt haben hundert Jahre früher, als Schüler Lionardo's! Die Zeit, in der er lebte, verlangte anderes von den Künstlern. Er wußte sie weder durch flotte Arbeit, noch durch effectvolle Kunststücke auf sich aufmerksam zu machen, und sie rächte sich indem sie ihn übersah. Nirgends hat Saraceni sich zu geistlichen Pa-

radestücken verstiegen, zu denen er kein Herz hatte: wo er kirchliches malte, giebt er es menschlich natürlich, mit sorgsamem Studium der Natur, die er höher stellte als alles. Seine Thätigkeit zeigt, daß wenn auch die Zeitströmung nichts in sich trug, was ihm, um das Wort zu brauchen, Stoffe geliefert hätte zu Gemälden, die Darstellung der Natur dem Künstler unter allen Umständen Gelegenheit biete, schöne und ergreifende Darstellungen zu schaffen; allerdings aber auch, daß ein solches Streben zu verschiedenen Zeiten verschiedenen Erfolg habe. Wir erkennen Saraceni, der in einem Jahrhundert, das der ächten Kunst nicht günstig sein konnte, während es dem scheinbaren Glanze der Oberflächlichkeit übermäßige Triumphe bereitete, als einen Mann, der sich nicht irre machen ließ und sein einfaches Gemüth in wenigen, aber guten Gemälden niederlegte, deren Werth zuletzt doch nicht unbemerkt bleiben darf. Ich zweifle nicht, lenkt uns einmal ein bedeutendes Buch zu schärferer Betrachtung der gesammten Kunst des Verfalls, wird man auf Saraceni's, an vergessenen Stellen übersehene Werke aufmerksamer, entführt ein glücklicher Zufall die beiden Gemälde der Anima der ungünstigen Stelle, an der sie beide stehen, und wird durch eine kundige Hand auch die Verdunkelung von ihnen und anderen Kirchengemälden entfernt, die durch zwei Jahrhunderte voll Staub und Kerzenrauch in ziemlichem Maße darüber gelegt wurde, findet sich schließlich vielleicht noch sein Name auf Gemälden die Anderen zugeschrieben werden, so wird Saraceni eine seiner würdigere Stellung in der Kunstgeschichte einnehmen. Was Deutschland anlangt, so ist zu bedauern, daß das berliner und die beiden münchener Gemälde die am wenigsten anziehenden seiner Hand sind. Ich würde sie, verglichen mit den römischen Arbeiten des Meisters, Saraceni weder zugeschrieben noch überhaupt nur mit Interesse betrachtet haben.

Nun aber finde ich in Boni's Künstlerbiographie eine Verzückung des heiligen Franciscus angeführt, von Saraceni für

die Kirche al Redentore in Venedig gemalt und in deren Sacristei heute noch befindlich. Der Güte des Herrn Carl Blaas, Professor der Malerei an der Akademie zu Venedig, verdanke ich genauere Auskunft über dieses Gemälde, welches mit dem münchener identisch zu sein scheint. Gut erhalten und nur wenig nachgedunkelt ließ es sich genau untersuchen und stellte sich im Colorit als „im ganzen monoton braun, schwer und ledern in der Betonung, jedoch ohne die schwarzen Schatten des Caravaggio dar. Saraceni zeigt sich darnach als einen Eklektiker, der zugleich Naturalist sein wollte, mit ziemlich viel Talent."

Welche von beiden Arbeiten ist das Original? Konnte Saraceni, nachdem er in seinen Römischen Malereien, wie wir annehmen zu dürfen glaubten, sich zu selbständiger idealer Auffassung in Farbe und Charakteristik aufgeschwungen, zu Venedig später in die Manier Caravaggio's zurückfallen? Leider ist auch hier weder Namen noch Jahreszahl vorhanden, doch dürften die Archive der Kirche vielleicht Auskunft geben. Wir stehen hier derselben Frage gegenüber, die bei dem Tode der Maria in Santa Maria della Scala sich aufdrängte.

Ueberhaupt aber, sind die von uns aufgezählten Arbeiten alles was Saraceni gethan hat? Existiren keine Portraits seiner Hand? keine kleineren Staffeleibilder? Schon daß es schwer hielt, die Nachrichten über die größeren Werke des Meisters zusammenzufinden, läßt die Annahme natürlich werden, es müsse mehr von ihm vorhanden sein. Wie wichtig, dies zu wissen! Möge es Manchem auch gerade hier nicht allzuwichtig vorkommen, wie nothwendig aber bei vielen andern, deren gesammte Thätigkeit ebenso wenig, weder ihrem blos äußeren Umfange nach, noch gar was Aufeinanderfolge der Arbeiten anlangt, übersichtlich irgendwo zusammengestellt worden ist!

Ich sprach von einer „Geschichte des Verfalls". Wie aber soll ein solches Buch geschrieben werden heute, wo überhaupt aller wissenschaftlichen Behandlung der modernen Kunstgeschichte

die wahre Grundlage fehlt? Erste Bedingung ist hier, wie überall, Vollständigkeit des Materials. Weder gelegentliche persönliche Rundreisen, noch Sammlung der Kataloge und bildlicher Reproductionen reichen aus: es muß Vollständigkeit erreicht werden. Man muß den Gang der gesammten Thätigkeit der bedeutenderen Künstler vor Augen haben, wenn ein begründetes Urtheil über sie abgegeben werden soll.

Wem diese Voraussetzung und Forderung zu groß erscheinen möchte, für den bedarf es nur eines flüchtigen Blickes auf die übrigen Wissenschaften: überall sucht man durch erschöpfende Sammlung des Materials die vorhandene Grundlage theils zu verlassen, theils ganz von neuem zu schaffen.

Mein erster Gedanke war, es könne durch das mitwirkende Interesse aller europäischen Kunstvereine und Kunstliebhaber an irgend einem zu vereinbarenden Orte ein internationaler Katalog aller überhaupt vorhandenen Kunstwerke, einstweilen nur der vorzüglicheren Meister, in genauen Beschreibungen gesammelt werden. Parthey hat in seinem „Bildersaal" einen Katalog der in Deutschland befindlichen Gemälde von der Hand verstorbener Künstler, und dadurch eine Grundlage geschaffen, auf der sich fortarbeiten ließe. Sein Buch, ein rühmliches Denkmal Deutscher Kunstliebe und Arbeitsamkeit, ist für vorerst ein unentbehrlicher Anfang. Allein es genügt nicht. Es läge außerhalb der Kräfte eines einzelnen, mehr zu thun als er gethan hat, aber man erfährt daraus zu wenig. Es bedürfte einer Menge genauerer Angaben bei den Werken, etwa in der Art wie Burger (Thoré) einige Sammlungen umständlich beschrieben hat, allein selbst das genügte nicht. Da solche Beschreibungen, wäre es nun, daß sie durch die umständliche Aufzählung von Detail, wäre es, daß sie durch die genialste schriftstellerische Kunst ein Bild des Bildes zu liefern suchten, doch immer nur bis auf einen gewissen Punkt genügen und eine Abbildung trotzdem unentbehrlich erscheinen lassen würden, hat mich diesen Gedanken

als ungenügend erkennen lassen: der einzige Weg, ein einigermaßen genügendes erstes Material für die Geschichte der Kunst zu schaffen, wäre eine Sammlung von Photographien aller vorhandenen Gemälde und Handzeichnungen, begleitet jedes Blatt von Angaben über Größe, Herkunft, allgemeinen Zustand und besondere Eigenheiten des Werkes.

Eine solche Sammlung zu begründen, wenn nur Einzelne sich dafür interessiren, ist unmöglich; sobald ihr hoher Zweck jedoch von den Regierungen, den Künstlern, den Kunstvereinen und Kunstliebhabern einmal anerkannt worden ist, leicht und sofort ausführbar. Eine mächtige Hülfe würde sein, wenn eine Reihe von Städten für die Niederlagen solcher Sammlungen in Europa bezeichnet, und durch die unumgängliche Reciprocität alle Länder für das Unternehmen gewonnen würden. Daß dasselbe kein unbedeutendes sein könne, sondern daß es sich hier um Bibliotheken handelt, welche so gut wie andere öffentliche Institute ihren Plan, ihre Fonds, ihre Aufsicht und ihre systematische Fortführung haben müssen, versteht sich von selbst, und daß hierüber viel zu sagen wäre, liegt auf der Hand. Ich unterlasse dies, da es sich von selbst finden wird. Zunächst handelt es sich darum, daß der Gedanke ausgesprochen und aufgenommen werde. Findet er Verständniß, so ergiebt sich das Uebrige.

Daß dieses Verständniß bei denjenigen welche sich mit dem Studium der Kunstgeschichte beschäftigen, nicht fehlen werde, nehme ich mit Sicherheit an. Was die ausübenden Künstler dagegen anlangt, so könnte diesen das Unternehmen vielleicht in minderem Grade wichtig erscheinen.

Die Geschichte des Verfalls, könnte eingewandt werden, lehre ja, wie alle Anstrengung, sich durch Nachahmung des bisher geleisteten zu etwas zu bilden, vergeblich gewesen: erst seit der Französischen Revolution eben, wo die alte fortvegetirende Tradition völlig versiegt und auf neuen Grundlagen ganz wie von frischem begonnen worden sei, habe sich wieder neues Leben

in der Kunst und die Möglichkeit originaler Arbeit gezeigt. Daran müsse festgehalten werden. Es sei eine Errungenschaft, sich vom Alten gänzlich losgemacht zu haben, und besser erscheine es, fort und fort zu probiren bis etwas Ordentliches erreicht werde, als sich in die alte unfruchtbare Knechtschaft zurück zu begeben. Sowohl die Künstler, welche mehr auf die Linie sähen, wie Carstens, Cornelius, Overbeck und deren Nachfolger, hätten nur dadurch etwas aus sich gemacht, daß sie die lange Thätigkeit des Verfalls völlig ignorirt und einzig mit den alten großen Meistern und der Natur sich in Verbindung erhielten; als auch die der ihrigen entgegengesetzte Richtung: die Künstler, welche die Natur (was sie so nennen, denn jeder begreift etwas anderes unter dem Worte) und die Farbe verehren, gleichfalls nur indem sie sich allein auf ihre gesunden Augen verlassen, das Viele oder Wenige erlangt, das sie ihr Eigenthum nennen. Und deßhalb: bleibe man dabei und schaffe und arbeite vorwärts und kümmere sich nicht um die, welche vergangen und überwunden und todt sind und nichts zu Stande brachten.

Darauf diene zur Antwort: so wenig als Raphael und Michelangelo durch ihre Vorgänger verhindert wurden, neues und großes zu schaffen, so wenig werden sie selbst die heutigen Künstler daran verhindern. Nicht die ungemeinen technischen Kenntnisse, welche den Künstlern des Verfalls zu Gebote standen, waren Schuld daran, daß nichts großes geschaffen wurde, sondern der allgemeine Zustand des Volkes und des Publikums machte dies unmöglich. Niemand aber wird verkennen, wieviel trotzdem wirklich geleistet worden sei, und daß diese Leistungen nur darum möglich waren, weil ihre Schöpfer alle die Vortheile sich aneigneten, welche bis zu ihrer Zeit errungen worden waren. Es hat große Meister gegeben nach den Zeiten Raphael's und der Anderen. Ihre ganze Kunst beruhte auf dem Studium des Vorangehenden. Ich nenne nur Rubens. Wer will sagen daß er nicht orignal sei? Wo eine Spur von Nachahmung? Und

dennoch verdankt er seine Bildung völlig Italien, wo er alles geleistete sah, sich danach übte, seine Vortheile sich zu eigen machte, und, indem er endlich die eigene überwältigende Kraft hinzutreten ließ, aus dieser Schule als ein neuer Genius hervorging. Rubens ist gar nicht denkbar ohne die ungeheure Erbschaft die er ausbeutete. Und wie er gesehen und gehört habe, zeigen nicht nur seine Gemälde, sondern das auch was er schriftlich darüber hinterlassen hat. Was umfaßte der Geist Rubens nicht alles! Wie fühlte er, daß die Blüthe der Kunst aus allem was menschlich ist ihre Kräfte ziehen müsse. Oder um ein noch auffallenderes Beispiel zu geben: Rembrandt! der doch gewiß die Natur so unmittelbar und absichtlich nachahmte (so scheint es), als nähme er von nichts Notiz was um ihn und vor ihm gethan wurde. Ohne den umfassenden Besitz sämmtlicher technischer Mittel aber, den die Malerei seiner Zeiten darbot und deren er sich bemächtigte, hätte er das nicht zu Stande gebracht was er leistete. Man vergleiche mit Rembrandt's Werken die auf ähnliche scharfe Lichteffecte sowohl, als auf Nachahmung der unschönen Natur gerichteten Versuche verschiedener Maler: wie kalt und todt diese modernen Farben, wie ungelenk die Gestalten! Sie glänzen, aber sie leuchten nicht. Die Technik fehlt, und die Kunst, den menschlichen Körper beweglich darzustellen. Allen neueren Naturalisten mangelt diese Kraft. So überraschend oft ihre Farben erscheinen, sie werden fahl und erdig und undurchsichtig wenn man ein Bild aus den Zeiten des Verfalls unter sie bringt, und die kühnsten, lebendigst erscheinenden Stellungen ihrer Figuren erstarren neben der Leichtigkeit, mit der in den Werken des tiefsten Verfalls noch die Gestalten ihren Platz zu ändern und sich nach Belieben dahin und dorthin wenden zu können scheinen. Und nur dies beides ist es, was heute neu zu gewinnen ist; nichts anderes. Keine Nachahmung soll verlangt werden, wieder gewonnen dagegen die alte durchdringende Kenntniß der Farbenbehandlung, der Ver-

theilung von Licht und Schatten, die Macht, lebendiges Gehen und Stehen darzustellen. In allem Uebrigen blicke man in die Zukunft und vergesse oder verachte wenn man will die ohnmächtigen Versuche der Vergangenheit. Für diese beiden wichtigsten Punkte aber sind sie eine unentbehrliche Schule, und kein Mittel darf gescheut werden sie so genau als möglich auszulernen.

Niemand kennt die Entwickelung der Dinge die uns vorbehalten ist, und die, zu welcher die bildenden Künste vielleicht wieder berufen werden können. Nicht wahrscheinlich ist es, aber weder unmöglich noch undenkbar, daß ein Umschwung zu ihren Gunsten eintrete im Leben der Völker. Was war der innerste Grund der Blüthe der griechischen und der italienischen Kunst? Der Drang, Dinge darzustellen nach denen das Volk begehrte und die ihm auf keinem anderen Wege nahe gebracht werden konnten. Kein Geschichtschreiber und Dichter hätte zu den Zeiten Lionardo's, Raphael's und Michelangelo's in Worten sagen können was deren Gemälde geben. Ich will die Wiederkehr solcher Zeiten nicht prophezeien. Aber man betrachte die Sprachen, wie diese heute allmächtigen Werkzeuge des geistigen Verkehrs abgenutzt und ausgenutzt sind, und wie sie in immer geringerem Maße brauchbar werden, die tiefsten Gedanken des Menschen vollwichtig in sich aufzunehmen. Große Gebiete unsers Seelenlebens bedürfen neuer Gestaltung und neuer Worte. Man ringt danach. Man sehnt sich vergebens nach dem Munde, der sie ausspräche. Man traut keiner Silbe mehr, weil die Sprache zuviel eingebüßt hat von ihrer jungfräulichen Macht und kaum mehr fähig ist, das Geheimnißvolle zu bergen und zu bewahren. Wenn nun der bildenden Kunst bestimmt wäre, hier einzutreten auf's neue und durch ihre Macht in die Seelen zu gießen, was durch andere Canäle sie nicht mehr erreichen kann?

Ich fühle daß man dergleichen Ideen sogar verspotten könnte, und weiß recht gut daß mit ganzen Frachten solcher voraus-

ahnender Gedanken ohne praktisches Thun weniger geleistet wird, als mit einer Handvoll frisch anpackender Thätigkeit. Indessen warum nicht einmal aussprechen was im Bereiche der Möglichkeit liegt? Seien uns oder den folgenden Jahrhunderten solche Meister vergönnt vom Schicksal!

Worauf es hier ankommt, und ich kehre damit noch einmal zu meinem Vorschlage zurück, ist nun keineswegs, das Erscheinen dieser großen Künstler vorzubereiten. Kommen sie, so werden sie sich selbst zu helfen wissen, ihr gutes Glück wird sie die rechten Wege leiten; denn ohne gutes Glück erreichen sie doch nichts. Nur eins gehört zu diesem guten Glück das vorausbedacht und vorausgethan werden könnte: die Augen der Völker können geübt werden, um das Aechte herauszufühlen. Ohne diese Fähigkeit ist alle Mühe der Kunst vergebens. Jeder, auch wer sich nur oberflächlich mit künstlerischen Studien beschäftigte, muß die Vortheile erkennen die ihm dies wenige schon gewährte. Was ich vorschlage indem ich die Sammlung umfassender, allgemeiner Kataloge anzuregen suche, ist nichts als eine Erweiterung des Kreises derer, die im Studium der Kunst ein erziehendes Element des Geistes erkennen. Daß die Behandlung der Kunstgeschichte, um hier mit den Bedürfnissen des Volkes gleichen Schritt zu halten, eine andere werden müsse, und daß diese Aenderung ohne den Besitz eines durchaus vollständigen Materials als Grundlage unmöglich sei, sind Folgerungen, die sich, auch wenn die Dinge so betrachtet werden, wiederum von selbst ergeben.

Hauptsache wäre, was die praktische Ausführung des Gedankens anlangt, daß die Regierungen die Ueberzeugung von der Nützlichkeit des Unternehmens gewönnen und die ersten einleitenden Schritte thäten. Ohne ihre Hülfe wäre schwer ein Erfolg denkbar. Ebenso nöthig aber, wenn der Anfang gemacht worden ist, erscheint die Bereitwilligkeit der Privaten, in deren Besitz sich gute Gemälde befinden. Es handelt sich um ei

nationale Sache. Es dürfte auch Niemandes Theilnahme deß=
halb vermindert werden weil ein Einzelner zuerst hier den Vor=
schlag macht: der Gedanke wird bald genug als ein so natür=
licher erscheinen, daß ihn viele zuerst gehabt zu haben glauben
werden. Der Ruhm bleibt denen, welche die Sache zur Aus=
führung leiten.

IV.

Albrecht Dürer.

1866.

Wenn von berühmten Dichtern oder Künstlern die Rede ist: von Goethe, Schiller, Shakespeare, Raphael, Rubens, so sind Jedermann die Hauptwerke sofort gegenwärtig, auf denen dieser Ruhm beruht. Goethe sagen heißt Werther, Iphigenie, Faust sagen; Raphael aussprechen heißt die Stanzen des Vatican, die Sistinische Madonna nennen. Und so bei großen Gelehrten oder Feldherrn: ihre Namen sind wie ein abkürzender Federzug, mit dem epochemachende Bücher oder glänzende Schlachten zugleich gemeint sind.

Der Künstler, von dem ich hier jetzt sprechen will, scheint eines solchen, sich sichtbar aufthürmenden Piedestals gänzlich zu entbehren: Albrecht Dürer. Allgemein bekannt ist, daß er ein großer, ein berühmter Maler war, daß er mit den ersten in eine Linie gestellt werde — allein, wo stehen seine Meisterwerke denn? Mit welchem Erstlingswerk trat er Aufsehen erregend in die Welt ein, wie Goethe mit Werther, Corneille mit dem Cid, Michelangelo mit der Pietà? Oder was der Glanzpunkt seiner Thätigkeit? — seines Lebens?

In Nürnberg lebte er. Sein Haus wird dort, sorgfältig restaurirt, mit Andacht betreten. Dürer steht vor uns wie ein prächtig aufragender Mann, mit klaren Augen und bis auf die

Schulter sich herabringelndem dunkelblondem Haare —; damit aber auch beinahe ein Ende dessen, was gewußt wird. Man erinnert sich wohl, wie hier und da dies oder jenes Stück als Werk Dürer's gezeigt wurde, Niemand aber hat sich vor einem seiner Gemälde in Schauen je vertieft, wie vor Raphael's Madonnen. Als Kleinigkeiten schweben uns Dürer's Arbeiten vor: Stiche, Holzschnitte, Zeichnungen, miniaturartige Malereien auf Pergament; Schnitzereien in Holz und Elfenbein: Kostbarkeiten mehr und Reliquien, nicht aber mit Gewalt und Schönheit an ehrenvoller Stelle ihren Platz behauptende Gemälde. Und dennoch zweifelt Niemand daran, daß Dürer ein großer Maler war. Sind seine Werke verloren, vernichtet, verschleppt ins Ausland? Worauf beruht dieses Ansehn und worin dokumentirt sich diese Größe?

Sei dies gleich ausgesprochen: Dürer's Ruhm, ihn so hoch erhebend, so sehr den ganzen Mann umfassend, ist neueren Datums. Dürer's Namen wurde stets geehrt, in dem Tone aber, mit dem er heute genannt wird, klingt er zum erstenmale. Und deßhalb, wenn es sich um seine Person handelt, handelt es sich ebensosehr um die Eigenschaften der Zeit, der unsrigen, aus der heraus erst Dürer so glanzvoll bedeutend uns entgegentritt. —

Unsere Zeit ist die der gelehrten Forschung. Jedermann, der heute irgend im Stande war, sich aus dem thierischen Zustande interesseloser Unwissenheit emporzuarbeiten, sucht Theilnehmer zu werden der allgemeinen, unsere Generation beherrschenden Verbindung, geweiht der wissenschaftlichen Untersuchung alles Vorhandenen. Der diesen Arbeiten entströmende Reiz ist allmächtig heute. Nicht des materiellen Nutzens wegen, obgleich ungeheurer Nutzen dadurch geschafft wird, sondern um Feststellung der waltenden Gesetze willen. Wer des merkantilen Vortheils wegen forscht und so Resultate erzielt, wird respektirt, wahrhaft adlig aber sind nur die, die der Sache wegen arbeiten. Es giebt heute keinen ächteren Adel als den Gelehrtenadel.

Man führe nicht etwa unsere letzten Feldzüge dagegen an. Die Erfolge derselben sind anerkanntermaßen die Resultate systematischer Gelehrsamkeit, angewandt auf militairische Dinge. Muth und nachhaltige Tapferkeit hat sich bei den Deutschen aller Zeiten von selbst verstanden. Das historische Gefühl ihrer Stellung aber, das die Massen des Heeres diesmal begeisterte, die Umsicht, durch die die Führung sich auszeichnete, die Vollkommenheit der Waffen, die den Sieg mit herbeiführte, sind die Frucht wissenschaftlicher Forschung und werden mit Stolz als solche bezeichnet.

Zwei Thatsachen von durchgreifender Wirkung sind dieser Richtung der lebenden Generation auf das Wissenschaftliche entsprungen: die wachsende Zunahme an Zahl derjenigen, die sich auf Untersuchung von Vergangenheit und Gegenwart geworfen haben, und das Ziehen äußerster Consequenzen zu neuen Anschauungen. Eine Freiheit und Unbefangenheit sind eingetreten, die wir selbst mit einer gewissen Verdutztheit ansehn. Die Aelteren unter uns (und zwar dies Wort im gelindesten Sinne gebraucht) sind noch erzogen worden im Glauben an die in unmittelbarem Verkehr mit der Gottheit stehenden anfänglichen Voreltern der Menschheit: heute, wo man nicht allein mehr die überlieferten schriftlichen Aufzeichnungen, sondern eben Alles befragt was Antwort geben kann (und eine Antwort giebt heute jeder Stein und jeder Tropfen Wasser) wird an den Affen angeknüpft. Eine ganze Anzahl Menschen, mehr vielleicht als wir wissen, beruhigt sich bei dem Gedanken, mit diesen Thieren in verwandtschaftlicher Verbindung zu stehen; nur deßhalb, weil der Zusammenhang der Menschen und Affen bis auf einen gewissen Grad wissenschaftlich plausibel dargestellt werden kann. An Stelle ehemals geglaubter, reckenhaft gewaltiger Vorfahren, Idealen, die unsere Nachwelt nicht erreichen könnte, sind ärmliche, indianisch aussehende Bewohner von Pfahldörfern getreten, deren leibhaftige Speiseabfälle wir untersuchen. Niemand heute

wagt diese handgreiflichen Urkunden ältester Geschichte anzuzweifeln und sich den daraus gezogenen Folgerungen zu widersetzen. Nicht besser auf religiösem Gebiete. Was übertraf an Reinheit den Anblick ältesten Christenthums und seiner Beweise? Heute construirt man diese Anfänge, als handelte es sich um die Aufnahme von Dingen, die letzter Zeit geschehen sind, und über die man sich nicht ereifern sollte. Alles darf gesagt werden, sofern es in Form wissenschaftlicher Untersuchung geschieht. Und wunderbarer Weise macht uns dies nicht übermüthiger, sondern bescheidener. Wir stellen uns niedriger. Die Erde mit ihren gesammten Schicksalen ist uns nur noch eine kleine Episode aus der gesammten Weltschöpfung. Wir bilden uns nicht mehr ein, daß die Welt der Menschen wegen geschaffen sei. Die Menschheit mit ihren Schicksalen ist wieder nur eine beschränkte Episode der Erdgeschichte, die Völker sind Theile der Menschheit, die wir wie Individuen betrachten und beobachten. Ihre nationalen Neigungen, Fähigkeiten und Erfolge untersuchen wir, bestimmen ihre historisch wirksame Kraft leidenschaftslos, und construiren ihre Geschichte, indem wir diese Eigenschaften als das bewegende Princip darstellen. Mit allen möglichen Mitteln suchen wir den ehemaligen und gegenwärtigen Verhältnissen der Völker auf die Spur zu kommen. Früher wußte man, wenn von Geschichte die Rede war, nur von Kriegen und Dynastieschicksalen zu erzählen, heute sind unübersehbare Reihen ineinandergreifender Thatsachen zu berücksichtigen. Es ist eine Jagd nach neuen Gesichtspunkten. Früher war es viel, einen gangbaren Weg nur durch den Wald gefunden zu haben, heute zählt man bei jedem einzelnen Baume darin die Blätter. Jeden Stein wälzt man um, ob etwas unbekanntes darunter liege. Jeden Witterungswechsel beobachtet und registrirt man. Vor unzähligen Jahren blieb eine Pfeilspitze, die Menschenhand arbeitete, im Leibe eines erlegten Thieres stecken. Schichten auf Schichten, Sand und Erdreich häuften sich darüber. Heute graben wir hinunter,

finden den Pfeil, messen die Tiefe und bestimmen nach Art der Arbeit und nach der Schichtung des Bodens das Dasein hingeschiedener Völker, die vor einer gewissen Zahl von tausend Jahren lebten. Knochensplitter, je nachdem sie gestaltet sind, werden so zu Hieroglyphen, die Verständliches erzählen. Ein Dutzend Worte vor tausend Jahren aufgezeichnet, ohne damals vielleicht verstanden zu werden, erweisen uns heute das Dasein einer Sprache, und geben folgenschweren Aufschluß über Sitz und Verbreitung von Nationen. Mit einer Freiheit blicken wir nach allen Seiten um uns, der nichts mehr unerreichbar scheint.

Indessen gerade wo diese Untersuchungen auf die Entwickelung der Völker gerichtet sind und Zeiten, deren Entfernung wir früher gar nicht zu bemessen wagten, uns in plötzlicher Offenbarung nahe gebracht werden, ergiebt sich neben den positiven Ergebnissen dieser neuesten Weltanschauung eine negative Seite. Allerdings arbeitete unsere frühere Geschichtsschreibung mit oft ärmlichen Mitteln, kannte die Thatsachen selten exakt und war in der Lage, aus nebelhaften Elementen unbestimmte Bilder gestalten zu müssen. Dagegen aber traten unsere Leidenschaften, die doch immer das Anregende im Verkehr der Menschen zueinander sind, damals reiner in den Vordergrund, und die Geschichte, die heute mehr als ein Resultat zwingender Gesetze, die von unendlichen Seiten her ineinander arbeiten, erscheint, hatte etwas freieres, begreiflicheres. Heute wird kein Faktum gern geglaubt, von dem nicht bis zu einer gewissen Evidenz bewiesen werden kann, es habe genau so, wie es eintraf, eintreffen müssen. Man will das Gefühl haben, eine Begebenheit so zu kennen, daß gar kein unbestimmbarer Rest zurückbleibt. Als das auffallendste Erzeugniß dieser Art die Thaten der Nationen zu erklären, steht Buckle's berühmtes Buch über die Civilisation in England da, dessen umfangreiche (allein fertig gewordene) Einleitung einen Aufbau der Grundlagen für die Geschichte aller Nationen enthält.

So lange Buckle sich darauf beschränkt, die Eigenschaften unseres Planeten mit denen der ihn an verschiedenen Stellen bewohnenden Völker zu vergleichen, findet er überraschende und großartige Gesichtspunkte; wenn er sich jedoch auf das Gebiet begiebt, wo Kämpfe geistigen Ursprunges, um darstellbar und erklärbar zu werden, nicht nur ein Gefühl für die die Massen leitenden allgemeinen Einflüsse, sondern Erkenntniß der in einzelnen Führern des Volkes durchbrechenden Individualitäten verlangen, wird er machtlos. Er begreift und erklärt nur, was sich auf das Leidende in der Natur im Menschen bezieht, verfehlt wird seine Behandlung, sobald sie sich auf das Handelnde, Producirende erstreckt. Denn hier kommen wir mit der naturgeschichtlich vergleichenden Beobachtung allein nicht mehr aus.

Höchst auffallend ist es, daß, während wir in Erkenntniß der äußeren Lebensbedingungen unsere Beobachtungen so gewaltig ausdehnen, in Betreff des geistigen Lebens eher ein Rückschritt, sowohl was die Schärfe der betrachtenden Anschauung, als was die der Darstellung anlangt, constatirt werden muß. Keinenfalls kann von Fortschritt die Rede sein. Zwei bis dreitausend Jahre gehen unsere weitesten Nachrichten von geistigen Zuständen zurück; die Menschen sind immer dieselben geblieben. Es scheint, daß Haß, Liebe, Ehrgeiz und die verwandten Leidenschaften von den alten Griechen genau ebenso empfunden, besser aber noch beobachtet wurden als von uns, daß sie besser sprachen, schrieben, dichteten, meißelten, bauten, ja sogar dachten als wir. Die Räthsel der menschlichen Natur sind durch all unsere vermehrte Kenntniß nicht gelöst worden. Vieles in der Geschichte hellt sich auf heute, weil Hülfsmittel in so ungemeinen Umfange herbeigeschafft werden. Eins aber bleibt nach wie vor das gleiche Problem: das Geheimniß des eigentlichen Wachsthums in den Völkern.

Dies nun empfinden wir jetzt wohl. Man fühlt, daß die Völker geistige Epochen haben, die sich bei noch so großer An-

häufung äußerer, noch so sicherer Thatsachen den Blicken entziehen, und auf die es doch mit am meisten ankommt. Aus eigener Erfahrung nun drängt sich uns auf, daß es einzelne Männer sind, die die Gemüther heute bewegen und lenken, und daß diese Männer zugleich den Typus der Gegenwart am getreuesten abspiegeln. Wir fühlen, daß diese Männer einst den folgenden Jahrhunderten mittheilen werden, wie es in unseren Tagen eigentlich zuging, und wir suchen für die verflossenen Jahrhunderte nach denen, die uns für ihre Tage den gleichen Dienst leisten. Diese Männer zu finden und sie im rechten Lichte zu betrachten, ist eine der Hauptaufgaben der Geschichtsschreibung gewesen und wird es bleiben. Männer wollen wir in ihrer Zeit sehen, um die Zeit zu begreifen. Hier nun komme ich auf Dürer zurück: Dürer's Ruhm ist von neuerem Datum, weil in unserer Zeit erst erkannt worden ist, wie sehr Dürer für seine Epoche geistig maßgebend ist. Und so hoch stellte ihn diese Eigenschaft edlerer Art in unseren Augen, daß er für einen großen Maler gilt, fast ohne den sichtbaren Beweis dafür geliefert zu haben.

Für gewisse Epochen ergeben sich diese Männer, die ich maßgebende nenne, allerdings von selbst. Jedermann weiß, daß für Frankreich in der Mitte des vorigen Jahrhunderts Voltaire, für die Zeiten vor der französischen Revolution Rousseau, für deren Anfänge Mirabeau den Spiegel der geistigen Bewegung bildete. Auch was Goethe, Plato, Perikles, Phidias enthalten und bedeuten, ist uns geläufig. Aber nehmen wir die italienische Geschichte, die ihr Abbild in Dante findet. Müßten wir aus ihm allein das geistige Dasein Italiens im Wendepunkte des 13. und 14. Jahrhunderts erkennen, so würde uns das Herbe, Düstere seiner Natur kein völlig zutreffendes Gefühl seiner Tage gewähren. Wir sehen uns nach einem Manne um, der die Lichtseite des Lebens damals ausströmt: der Maler Giotto steht neben Dante und ergänzt ihn. Wenig genug ist von seinen Werken erhalten geblieben, fast, wie bei Dürer, nichts vorhanden, das

ihn an sich als großen Maler erscheinen ließe. Sein Platz neben Dante aber ertheilt ihm höheren Rang und läßt ihn als einen Mann von historischer Wichtigkeit erscheinen, der unentbehrlich ist.

Schreiten wir weiter in Italien. Für die Zeiten dort, die den Wechsel des 15. zum 16. Jahrhundert bilden, fehlt ein Mann, der soviel zugleich umfaßte und repräsentirte, als Dante für die seinigen. Michelangelo war bei weitem einseitiger, Machiavelli ebenso sehr, wir brauchen einen Mann wieder für die glänzende Seite des Lebens: Raphael bietet sich. Diese drei aber umfassen beinahe das Ganze. Für das Kriegerische der Zeit wüßte ich kaum Jemand, der so recht lebendig daſtände. Weder Cesare Borgia, noch Giulio der Zweite, noch Bourbon, noch die Colonna's und alle die andern berühmten Soldaten. Es ist ihrem Charakter zu viel Vergängliches beigemischt, und das, was ächt lebendig scheint darin, war doch nur ein Abglanz Machiavelli's, ohne den die Zeit unverständlich bliebe. Dieser und Michelangelo und Raphael enthalten die Uebrigen. Selbst Savonarola und Lionardo würde undeutlich werden ohne sie als Hintergrund.

Und nun gehen wir zu Deutschland über in derselben Epoche. Eine Ueberfülle von Charakteren scheint sich darzubieten, und dennoch, wenn ich sie recht genau betrachte, drei allein sind maßgebend und wahrhaft lebendig für ihre und die folgenden Tage: Luther, Hutten und Albrecht Dürer. Sie machen Alles klar. Luther die Kraft und den Willen und das Selbstbewußtsein, Hutten die Rastlosigkeit, Zähigkeit und auch die Verwirrung, Dürer die schaffende Freudigkeit, Genügsamkeit und Biederkeit der Deutschen Nation wie sie damals der Welt entgegentrat.

Sehen wir uns um: dort Giotto neben Dante, dann Raphael und Michelangelo, und hier endlich Dürer, von andern Künstlern zu geschweigen, die für andere Epochen unter den maßgebenden Erscheinungen Plätze ersten Ranges einnehmen. Dieser Männer Werke zu ergründen, die Zeiten aus ihnen herauszuerkennen, die

sie in sich schließen, das ist die Aufgabe der heutigen Kunstwissenschaft, die, für das Alterthum längst in dieser Beziehung anerkannt und ihrer Wichtigkeit gemäß ausgebeutet, für die neuere Zeit in dieser ihrer Ausgiebigkeit weder genügend ausgenutzt, noch sogar darin anerkannt worden ist. Nirgends in Deutschland vereinigt sich das zu ihrem Betriebe nöthige Material oder hätte man sich dessen Herbeischaffung zu methodischer Aufgabe gemacht. —

Albrecht Dürer steht im vollen Ebenmaße menschlich schöner Eigenschaften vor mir. Wenn wir Michelangelo betrachten, reizt die Gestalt des einsamen Mannes, dessen Leben in der Gesammtheit seiner Aeußerungen ein fast feindlich abgeschlossenes Ganzes bildet. Wollten wir das Dasein Dürer's und Raphael's mit Ländern vergleichen, die begrenzt und begrenzend ihre Stelle völlig ausfüllen, immer aber im Vergleich zum Ganzen nur als ein Theil erscheinen, so daß Gebirgszüge, Flüsse und Straßensysteme ein gemeinsames Gut bilden, das sie mit andern theilen: so wäre Michelangelo dagegen wie ein ganzer, vom Meere umflossener Erdtheil. Unvollkommen in Manchem, aber eigenthümlich in Allem. Ringsum einsam. Mit eigener Vegetation, eigenem Himmel, eigenen Bewohnern. Fremder Einfluß erscheint unbedeutend bei Michelangelo und fast entbehrlich. Verhältnisse zu andern Menschen, die auf seine Existenz bedingend eingewirkt, hatte er keine. Er war was er war, von Anfang an. Niemand lehrte ihn den Gang, den er einschlug, und Keinen konnte er unterweisen, in seine Fußtapfen einzutreten.

Im Ganzen aber erscheint er arm und sonnenlos. Am liebsten braucht er in seinen Gedichten von sich das Gleichniß, daß er im Dunkel geboren und in der Nacht wandelnd, Andere nur beneiden dürfe um das, was ihm versagt geblieben. Wo ein solcher Mensch auftritt, kolossal in seinen Leistungen und zugleich verkannt und falsch beurtheilt, da kann es reizen, das mögliche zu thun, um ihn der Dämmerung zu entreißen, in der

er zu warten scheint auf Licht. Allein was geschehen konnte für ihn, war doch nicht mehr, als was ein Mensch thut, der, im Finstern in einen Saal hineinschreitend, unten am Fuße einer gewaltigen Statue, die da steht, ein kleines Licht entzündet. Die Umrisse beginnen deutlicher zu werden; Manches tritt schwach leuchtend vor; im Ganzen aber verrathen nur große Massen, sich ablösend von der allgemeinen Nacht ringsum, die Gestalt. Wer hinzutritt, empfängt genug, um zu ahnen, daß hier das Bild eines gewaltigen Menschen stehe. Niemals aber vielleicht wird es der helle Tag bescheinen.

Dagegen Raphael und Albrecht Dürer! Es ist, als treten wir aus Dunkelheit, Stille und Einsamkeit mitten auf den sonnigen Markt, wo die Scheiben glänzen, die Brunnen springen und Menschen geräuschvoll verkehren. Nichts seltsam geheimnißvolles fliegt hier uns entgegen. Nur das Eine mangelt: daß wir nicht mit einem Blicke zu gleicher Zeit das Ganze zu fassen vermögen. Eins nach dem andern muß herausgegriffen werden. Wie Frühlingsluft athmend, die ewig und unerschöpflich scheint, durchschreiten wir das Gewühl freundlicher, lebendiger Gestalten. Wie viel lockend dunkle Augen richten sich nicht auf uns von allen Seiten her, wenn wir Raphael's Sein und Arbeiten in der Erinnerung überfliegen! Wie dringt das heitere Gewirr des Deutschen Städtelebens, innerhalb und außerhalb der Mauern, uns nicht entgegen bei Albrecht Dürer! Michelangelo sehen wir flüchten nach Venedig, einmal in der Jugend, einmal im Alter, das erstemal von einem drohenden Traume fortgetrieben, das zweitemal mit den Gedanken an den Untergang seines Vaterlandes im Herzen. Raphael dagegen, wie unschuldig fährt er durch Umbrien und Toscana, wie hoffnungsvoll nach Rom; Dürer, wie frisch reitet er über die Alpen nach Venedig und zieht mit Magd und Frau später in den Niederlanden umher. Neben Michelangelo am Tische zu sitzen, wäre gewesen wie mit den Heroen zu Nacht zu speisen, wo man jedes Wort abwägt,

das man hört, und jedes gewissenhafter noch, das man ausspricht: neben Dürer und Raphael hätte man geschwatzt und Wein getrunken. Freundliche Gestalten sind sie, denen man gern, sich auf sie zudrängend, die Hand gedrückt; während bei Michelangelo genug schien, ihn gehen zu sehen von ferne, wie man eine Bildsäule ziehen sieht, die triumphirend groß durch die Straßen einer Stadt gezogen wird.

Dürer und Raphael sind Italien und Deutschland nebeneinander zur selben Zeit. Keine Darstellung macht den Unterschied beider Länder so klar als der Anblick dieser Beiden mit ihren Schöpfungen. Hier wie dort eine Blüthe im plötzlichen Aufschuß, hoch und staunenerregend, wie die einer Aloe. In Italien der Sohn eines armen Malers aus seiner beschränkten Provinzialstadt nach Rom verpflanzt und dort im Zeitraume von fünfzehn Jahren alle Stufen des Ruhmes, des Reichthums und des Glanzes bis zur höchsten Höhe erstrebend: er stirbt mit dem Gedanken, Cardinal zu werden, hinterläßt Gold und Paläste und den Papst in Thränen; alle, die an der Spitze der Dinge stehen, rühmen sich seines Umganges und des Besitzes seiner Werke, wenn sie so glücklich waren, deren zu erreichen; Rom ist ausgestorben, da Raphael fortgegangen. Und diesseits der Alpen Dürer dagegen, der Bürger Nürnbergs, einer Deutschen Binnenstadt. Niemals von jenen concentrirten Ruhmesflammen beleuchtet, in deren Mitte Raphael stand, dennoch ein sanftes, aber durchdringendes Leuchten ausstrahlend, das weit bis nach Norden und südlich bis nach Rom dringt, so daß Raphael mit ihm Geschenke hochachtender Freundschaft austauscht. Sich abarbeitend, ohne große Aufträge jemals zu empfangen; von der Bürgerschaft zumal, die er mit berühmt machte, nie mit Bestellungen geehrt. Aber betrachten wir diese Thätigkeit in ihren einzelnen Belegen: welch ein lichtes, glückliches, in sich beschlossenes Dasein von erster Jugend, wo er zu Wohlgemuth in die Lehre gethan, von dessen „Knechten“ viel zu leiden hatte,

bis zu seinem Tode, den seine Freunde der zu übermäßiger Arbeit drängenden Sparsamkeit der Frau zur Last legen. Aber man glaubt nicht daran, daß Dürer sich je gedrückt gefühlt, denn überall bricht etwas Freudiges, Schalkhaftes sogar durch. Man meint sogar, wenn man seine Briefe aus Venedig liest, eine mit solchem Humor bewehrte Natur hätte der bösen Launen einer Frau Herr werden müssen. Sein niederländisches Tagebuch, in dem er jede Ausgabe verzeichnet, scheint dies fast zu beweisen. Er ißt und trinkt da oft mit guten Freunden, während die Frau und die Magd für sich bleiben, führt nicht selten an, daß er im Spiel verloren, und kauft an Merkwürdigkeiten zusammen, was ihm irgend unter die Hände kommt. Dürer muß etwas von der „Gentilezza“ Raphael's an sich gehabt haben. Es ficht ihn nichts an, und als er stirbt, wie bei Raphael, vermissen seine Freunde mehr den Menschen, als den Künstler in ihm; Pirkheimer betont in den auf seinen Tod gedichteten Elegien Dürer's allgemeine Vortrefflichkeit nach allen Seiten so stark, als sei die Kunst nur eine unter vielen anderen gewesen, die ihn in gleicher Weise zierten. Luther schreibt, indem er sich über die Gräuel der Wiedertäufer ausläßt, Gott scheine Dürer fortgenommen zu haben, damit er das nicht mehr erlebte. Dürer hinterließ eine große Lücke, als er fortging. Wie wenige das thun, wissen die, welche mit Staunen erlebt haben, wie bei dem Tode des Bedeutendsten oft nicht das leichteste Merkmal zurückbleibt, das den Verlust anzeigt.

Was das Wort eines maßgebenden Mannes für seine Zeit werth sei, erfahren wir zudem bei dieser Aeußerung Luther's. Viel ist gesammelt zum Lobe der Stadt Nürnberg in jenen Tagen, eine Fülle ehrenvollen Materials, Alles trotzdem aber nur relativ, und der Stadt neben anderen Städten keinen festen Rang anweisend. Jetzt aber besitzen wir Luthers Worte: Nürnberg sei das Ohr und Auge Deutschlands, auris et oculus Germaniae, und mit diesem Satze sehen wir Nürnberg

einen Adel verliehen, den all jenes Lob ihm nicht hätte verschaffen können. Auch Dürer dadurch ganz anders nun in das Herz Deutschlands gestellt, und seine Liebe zu der Stadt erklärt, die ihm äußerlich wenig genug gewährte.

Nürnberg muß etwas an sich gehabt haben von der kritischen Schärfe, die Florenz in seiner Glanzperiode so gefürchtet und zugleich so fruchtbringend machte. Wie dort auch hier die ausschmückende Zärtlichkeit der Bürger für ihre Stadt, die Liebe zu ihr. Nirgends fühlten sie sich so wohl, als zu Hause. Wie sorgfältig finden wir diese Häuser und Straßen auf den eigenen Kunstwerken ihrer Künstler abgebildet. Dürer zumal thut sein bestes darin, und das eigene Haus ist auch ihm das liebste. Man betrachte sein kostbares, vielleicht kostbarstes Blatt, wo er den heiligen Hieronymus sammt dem Löwen in sein eigenes niedriges Zimmer hineinversetzt hat, das er durch wenige Zuthaten dem ehrwürdigen alten Herrn zum Studirzimmer einrichtet. In welch behaglichem Wohlgefallen er da mit zarten Strichen bis auf Astlöcher und Dielenritzen den Raum abbildet, der ihm lieb ist! Wie die Sonne warm freundlich seitwärts durch die kleinen Scheiben des breiten, oft abgetheilten Fensters auf den Boden fällt, den wohlgezimmerten Tisch streifend. Wie der Löwe da blinzelnd schlaftrunken sich hingestreckt hat, und ein kleiner zusammengekauerter Teckel seine Ruhe daneben hält, einer wie der andere, als gehörten sie selbstverständlich zu der Stube. Man glaubt die Fliegen summen zu hören und das manchmalige Umwenden der Blätter von der Hand des bärtigen Heiligen. Wie ordentlich Alles an seinem Platze steht, recht blank gescheuert sonntäglich der Hausrath, am angewiesenen Orte jedes Stück. Ich meine, wer das Blatt im Zimmer hätte, dem müsse es wie ein festgenageltes Stück Sonnenschein sein, das auch die trübsten Zeiten wohlthätig durchleuchtet.

Und diese Composition ist nur ein Vers gleichsam eines langen Gedichtes von beinah unzähligen. Dächte man sich Alles

von Dürer's Hand an Stichen, Zeichnungen und dergleichen hervorgegangen aneinandergelegt, welch ein Tagebuch seines reichen Lebens! Seine Portraits: ein ganzes Compendium Deutscher Charaktere jeder Art, vom Kaiser, den er im Stübchen der Burg zu Augsburg abconterfeit, bis zum Bettler und Bauern an der Straße. Dummbehäbige Mönche, vornehme Kriegsleute, Bürger, Landsknechte, fahrendes Gesindel. Dazu Städte, Dörfer, Gegenden. Der phantastische Zug, der Hexenglaube, der damals die Gemüther noch sosehr beherrschte, findet in vielen Compositionen seinen Ausdruck. Die Unfähigkeit, das, was als Vergangenheit weit zurücklag, anders als im Costüm der Gegenwart zu denken und die Geschichte selbst anders, als ein märchenhaftes Durcheinander von Wahrheit und Erfindung zu fassen, beides Hauptmerkmale der herrschenden Anschauung, zeigt sich auf's deutlichste. Man sieht, wie wenig im Wege stand, das antike römische Kaiserthum in direkter Linie damals mit dem laufenden in Verbindung zu empfinden. Man gewahrt die Lust an der Gegenwart, die Idee, daß, weil es ewig so war, es ewig so bleiben werde. Jedes Haus so unverwüstlich als möglich gebaut für alle Zeiten, für so lange als Kaiserthum und Kirche halten würden. Lauter Mächte von Ewigkeit her in Ewigkeit hinein. Und das völlige Behagen in dieser Welt, der Respekt vor ihr, das sich Unterordnen unter die regierenden irdischen und himmlischen Gewalten. Die kindliche Verehrung vor aller Obrigkeit, wie sie sich zeigen mochte.

Und dem entspringend nun bei Dürer die innige Befriedigung im Hervorbringen dessen, was Sache seiner Kunst war, und das Gefühl, daß auch *seine* Werke dieser Ewigkeit bis auf einen gewissen Grad theilhaftig würden. Die Sorge, mit der er die Bereitung der Farben im Auge hat. Alle Zuthaten sollen so haltbar sein als nur irgend möglich. Und diese Beflissenheit, die irdischen Dinge recht dauernd zu gestalten, mit gleich praktischem Gefühl auf das nach dem Tode beginnende Dasein

ausgedehnt. Auf Erden wurde für ein gutes Gedächtniß, im Himmel für eine gute Aufnahme nach besten Kräften Sorge getragen, und der letzte Schritt hierüber nie aus den Augen gelassen. Ohne alle Sentimentalität aber. Denn auch dies Jenseits lehrte der damalige Glaube sich als ein sonntäglich, sicher erreichbares, nicht ohne einen Abglanz bürgerlicher Ordnung bestehendes Gefüge vorstellen, worin jedem sein Platz bereitet war, wo die Kinder ihr Spielzeug und die Aeltern ihre Freunde zu neuanzuknüpfendem Verkehre wiederfanden. Also auch, was das betraf, keine Unruhe, sobald ein rechtschaffener Wandel den Weg dahin ebnete. Dürer geht umher im Leben, wie in einem Garten, in dem man sich abgeschlossen, aber nicht beengt fühlt, er geht langsam und läßt die Augen schweifen, was er sieht, sieht er als Bild, und seine Hand ist unermüdlich im Niederzeichnen dieser Bilder.

Und wie natürlich bescheiden übt er dieses sein Amt aus! Er zeichnet, daß jede Linie uns in die Dinge hineinversetzt. Nie hat ein bildender Künstler von solchem Genie mit so viel Unbefangenheit die Welt betrachtet, keiner sie in gewissem Sinne mit so viel Treue nachgeschaffen.

In diesem letzteren nun wird man Widerspruch erheben vielleicht. Denn in der That, wenn für jene Zeiten von dem Meister gesprochen werden soll, der mit reinster Wahrheit die Natur darstellt, so könnte, scheint es, nur ein Name genannt werden, der Holbein's. Holbein, jünger als Dürer, aber sein Zeitgenosse, kam in Basel zur Blüthe, malte dort großartige Compositionen auf umfangreiche Wandflächen, zumal aber Tafelbilder und Portraits, und zog sich in der Folge nach England, wo er starb. Holbein ist im Portrait der Mann, der das Höchste vielleicht in Wiedergabe der Natur geleistet hat. Allein Eins klebt ihm an: seine Portraits haben etwas Leeres im Ausdruck, das bei längerer Bekanntschaft fast ein Gefühl der Trauer erweckt. Ich habe nicht Alles von ihm gesehen, aber was ich

sah, bestätigte stets diese Beobachtung. Es ist, als fühlte man ein vergebliches Ringen, diesen vollendeten Abglanzbildern der Natur eine Seele zu verleihen. Ich lernte vor Kurzem noch ein mir bis dahin unbekanntes Portrait seiner Hand kennen. Solche vor uns neuauftauchende Werke betrachtet man am unbefangensten und mit der günstigsten Gesinnung. Eine unübertreffliche Arbeit. Farbe und Zeichnung vereinigten sich zu etwas Vollkommenem; die Aufgabe, das Antlitz eines Menschen auf eine Fläche mit Farbe zu übertragen, ohne es an Leben das Geringste einbüßen zu lassen, schien gelöst. Weder Raphael noch Lionardo sogar hätten vermocht, was hier geleistet worden ist. All diese Vorzüge aber ersetzen den Mangel an Freudigkeit nicht, der verschuldet, daß Holbein niemals für seine Zeit das sein kann, was Dürer ist. Holbein's Werke verrathen keine greifbare Individualität. Man sieht keinen Meister dahinter, dem man sich nahen dürfte, um zu fragen nach Lösung der Geheimnisse, die dem Gemälde innewohnen. Holbein zeichnet fehlerlos, er erfindet großartig und geschmackvoll, allein er bringt uns geistig nicht weiter. Holbein's Skizzenblätter sind die Studien eines Malers, die Dürer's Notizen eines Dichters. Dürer's Figuren werden immer lebendiger, je öfter wir sie betrachten. Wer kennt nicht sein Portrait der Jungfer Fürlegerin, einer Nürnberger Patrizierstochter, die er zweimal gemalt hat? Nicht schön, nur prachtvolles Haar. Das Licht läßt er so absichtlich seltsam auf das Antlitz fallen, daß eine Menge unbedeutender Hellschatten entstehen, die den Kopf mit wunderbarer Lebendigkeit modelliren. Und das Haar gemalt, als hätte er jedes einzeln gelegt, und die Finger der Hand unbeschreiblich zart und weich gerundet. Man mag sagen, das Portrait sei bräunlich in den Schatten, sei ganz und gar, wie es dasteht, mehr eine Caprice, als ein Kunstwerk; meinetwegen, aber eine wie liebliche und wie hervorgegangen aus der unbefangensten, liebevollsten Naturanschauung!

Am klarsten tritt dies Naturgefühl aber bei den Portraits

hervor, in denen Dürer sich selbst darstellt. Ich glaube, kein Meister hat seine eigene Person so gern und so sorgfältig gemalt, als Dürer, mit solcher das Geringste mit zur Hauptsache machenden Gewissenhaftigkeit. Auch hier, als freute ihn jedes Härchen an sich, und mit der Vorliebe für Ausführung der Hände, die ihn überhaupt kennzeichnet. Zumal liebt er, sich in glänzender reicher Kleidung malen, im pelzverbrämten Mantel, im Barett mit feiner Nätherei, wie er denn überhaupt an schönen Kleidern, an französischen Mänteln, sein Gefallen hatte, und seiner ansehnlichen, schlanken Gestalt sich wohl bewußt war. In Venedig nahm er noch Tanzstunde.

Ein eigenes Portrait beginnt auch die Reihe seiner Werke, soweit sie uns erhalten blieben. „Dies malt ich nach meiner Gestalt, da war ich neun Jahre alt", steht auf dem Blatte geschrieben, das in Wien aufbewahrt wird. Gezeichnet wie ein Kind zeichnet, aber schon von dem Bestreben (an dem Lionardo da Vinci alle Befähigung junger Leute zur Kunst erkennen wollte) Zeugniß ablegend: durch kräftige Schatten den Kopf rund hervortreten zu lassen. Hier ist das lange Haar noch schlicht wie ein Strohdach, so daß die späteren Locken vielleicht nicht ganz ohne Beihilfe sich bildeten. Diese Eitelkeit aber entspricht der Zeit, die über Alles, und über die eigene Person mit, gern Schmuck und Zierrath ausbreitete.

Als Dürer das zeichnete, ging er noch in die Schule. Zehn Geschwister hatte er schon, achtzehn Kinder im Ganzen gebar seine Mutter, die sehr jung heirathete, und die er nach dem Tode seines Vaters zu sich nahm.

„Nun sollt ihr wissen, lesen wir in Dürer's Tagebuche, daß im Jahre 1513, an einem Dienstag vor der Kreutzwochen, meine arme elende Mutter, die ich zwei Jahre nach meines Vaters Tod zu mir nahm, die da ganz arm war, in meine Pflege nahm, die sie neun Jahr war bei mir gewesen, an einem Morgen früh gählings also tödtlich krank war, daß wir die

Kammer aufbrachen, da wir sonst, da sie nit aufthun konnte, nit zu ihr konnten; also trugen wie sie herab in eine Stube und man gab ihr beide Sakramente, denn alle Welt meinte, sie sollte sterben, denn sie hielt sich in Gesundheit immer nach meines Vaters Tod, und ihr gewöhnlicher Gebrauch war, viel in die Kirche zu gehn, und sie strafte mich allweg fleißig, wenn ich nicht recht handelte, und sie hatte allweg mein und meiner Brüder groß Sorge, und ging ich aus und ein, so war allweg ihr Sprichwort: geh in dem Namen Christi, und sie that uns mit allem Fleiß stettiglich heilige Vermahnung, hatte allweg große Sorge für unsere Seele, und ihre guten Werke und Barmherzigkeit, die sie gegen Jedermann erzeigt hat, kann ich nicht genugsam anzeigen und ihr gutes Lob. Diese meine fromme Mutter hat achtzehn Kinder tragen und erzogen, hat oft die Pestilenz gehabt, viel anderer schwerer, merklicher Krankheiten, hat große Armuth gelitten, Verspottung, Verachtung, höhnische Worte, Schrecken und große Widerwärtigkeit. Noch ist sie nie rachselig gewesen. Von dem an, an dem vorbestimmten Tage, als da sie krank ist worden, über ein Jahr, da man zählt 1514 Jahr, an einem Dienstag, war den 17ten Tag im Mayen, zwei Stunden vor Nacht, ist meine fromme Mutter Barbara Dürerin verschieden, christlich mit allen Sakramenten aus päbstlicher Gewalt von Pein und Schuld geabsolvirt. Sie hat mir auch zuvor ihren Segen gegeben und den göttlichen Frieden gewünscht, mit viel schöner Lehren, daß ich mich vor Sünden sollte hüten. Sie begert auch vorher zu trinken Sanct Johannis Segen, als sie dann that, und sie fürchtete den Tod hart, aber sie sagte, vor Gott zu kommen fürchtet' sie sich nit. Sie ist auch hart gestorben, und ich merkte, daß sie etwas Grausames sah, denn sie forderte das Weihwasser und hatte vorher doch lange nit geredet, also brachen ihr die Augen. Ich sah auch, wie ihr der Tod zwei große Stöße an's Herz gab und wie sie Mund und Augen zuthat und verschied mit Schmerzen. Ich betete ihr vor, davon

hab ich solche Schmerzen gehabt, daß ich es nit aussprechen kann, Gott sei ihr gnädig. Ihr gemeine Freude ist gewesen, von Gott zu reden, und sah gern die Ehre Gottes, und sie war im 63 Jahr da sie starb, und ich habe sie ehrlich nach meinem Vermögen begraben lassen. Gott der Herr verleihe mir, daß ich auch ein seliges Ende nehme, und daß Gott mit seinen himmlischen Heeren, mein Vater, Mutter und Freunde zu meinem Ende wollen kommen, und daß uns der allmächtige Gott das ewige Leben gebe. Amen. Und in ihrem Tode sah sie viel lieblicher, denn da sie noch das Leben hatte."

Ich habe Dürer's Sprache in dieser Stelle nur unbedeutend der heutigen näher gebracht: Jedermann wird aus ihr herausfühlen, mit welcher Liebe er an seiner Mutter hing, von der kein Bild, soviel ich mich erinnere, vorhanden ist, obgleich er sie sicher mehr als einmal portraitirte.

Nun betrachten wir seinen Vater, den er zweimal gemalt hat, ein alter, klugblickender Mann mit einem Käppchen in der Hand. Und dann Wohlgemuth's Portrait, mit aller erdenklichen Sorgfalt die vom Alter ausgemergelten Züge wiedergebend. Es bedürfte auch hier der Worte nicht, mit denen Dürer, vor dem der Mutter, den Tod des Vaters beschreibt: wenn irgend etwas von der Liebe und Treue seines Gemüthes Kunde giebt, so sind es diese Portraits.

Es ist keine Kleinigkeit, Menschen darzustellen wie sie wirklich sind. Wir haben, wenn wir den Bereich der modernen Malerei überblicken, eine Reihe Portraits ersten Ranges, die bis über die Hundert gehen. Nichts lehrreicher, als eine Vergleichung solcher Werke. Nirgends zeigt sich die Seelentiefe eines Künstlers so bestimmt wie beim Portrait. Es bildet den Gradmesser für ihr Genie, und dies deßhalb um so sicherer, als Portraits von bedeutenden Meistern immer mehr als Nebenarbeit betrachtet werden, bei denen sie sich in gewisser Beziehung gehen lassen. Portraitmaler von Beruf können hier nicht in Frage kommen,

da deren Werke sich der Mode anbequemen und meistens überhaupt ohne geistigen Inhalt sind.

Von Holbein war die Rede eben. Dieser Mangel an Liebe, der bei ihm (für mein Gefühl) im Gegensatze zur Höhe der technischen Vollendung hervortritt, findet sich nicht bei ihm allein. Außerordentliche Leistungen in diesem Fache von Vandyck leiden an demselben Zwiespalt, manche von Rembrandt und Rubens nicht minder. Ebenso tritt er zu Tage bei Sebastian del Piombo und Andrea del Sarto, die in allem Uebrigen zu den Ersten zählen. Dagegen Raphael, Rubens doch wieder, und Tizian lassen ihre Bildnisse uns mit Augen ansehen, die in's Herz treffen. Und so auch Dürer. Ihre Portraits stellen, wie die Shakespeare's, Gattungen dar, indem sie doch nur Individuen geben. Dürer's Jungfer Fürlegerin ist ein Typus bescheiden bürgerlicher Jungfräulichkeit, sein Holzschuher der eines bürgerlichen deutschen Ehrenmannes. Aus diesem Bildnisse, das heute noch in der Familie ist, lernen wir die Kraft, auf der das Deutsche Städtewesen damals noch beruhte, ebenso deutlich als aus dem was schriftliche Urkunden darüber mittheilen. Das sind historische Portraits, die uns unser Bürgerthum offenbaren, wie die Raphael's das Rom seiner Zeit, die Titian's den letzten Glanz der venetianischen Hoheit, und die des Rubens, Vandyck, Murillo und Velasquez die Menschen uns erblicken lassen, mit deren Hülfe die habsburgische Dynastie im 16. und 17. Jahrhundert in Spanien und den Niederlanden allmächtig war. Rembrandt dagegen ist der Geschichtsschreiber der niederländischen Freiheit. Nehme man doch Alles was die napoleonische Epoche an Kunstwerken hervorgebracht hat: keiner von diesen französischen Malern ist im Stande gewesen, ein wirklich historisches Bild zu liefern.

Jene aber dichteten in ihren Bildnissen. Dürer's gewaltiger Kaiser Karl, dessen Antlitz er erfunden hat zu dem prachtvollen Ornate, in dessen Mitte es thront, enthält es nicht so durchaus was Geschichte, Poesie und Sagen in uns haben entstehen lassen

zu einem Gedankenbilde des großen Kaisers? Ist es nicht ein Typus des Gewaltigen, damals fabelhaften Helden, der wie eine Art Halbgott als Urquell aller Deutschen Macht, Herrlichkeit und Historie dastand? Wie ein Sanct Gotthard, aus dessen geheimen Felsenklüften der Rhein hervorbricht, die große Mittelader Deutschlands damals, wie er es heute wieder zu werden beginnt.

Betrachten wir Dürer's Portraits und all seine Gemälde jedoch rein als Kunstwerke so wäre es eine Verblendung, das Mangelhafte darin nicht zu gewahren. Seine Treue geht oft in's Kleinliche. Er malt das sich spiegelnde Fensterkreuz im Auge. Hat Rubens in kühnen Pinselzügen, oder Titian in dem Farbengewühl seiner letzten Arbeiten einen prachtvollen Anschein von Natur hervorgebracht, der, wenn wir vergleichen wollten, in keinem Punkte Uebereinstimmung zeigte; so liefert Dürer, im entgegengesetzten Extrem, zuweilen etwas Mikroskopisches. Nicht die pedantische Ausführlichkeit, die Denner auszeichnet, dessen Portraits auf den Effekt berechnete Bravourstücke pünktlicher Nachahmung der Gesichtsoberfläche sind, wohl aber eine Gewissenhaftigkeit finden wie bei Dürer, die zuviel thut. Es geht ihm die Beherrschung der technischen Mittel ab, im Verhältniß zu den andern großen Meistern, und es fehlt seinen Gestalten so die völlige Beweglichkeit; sie scheinen still zu halten, ein Zustand, der sich bei einzelnen bis zur Aengstlichkeit steigert. Ursache mag gewesen sein, daß er sich bewußt war, nicht auf den ersten Strich immer zu schaffen was er schaffen wollte, so daß, wenn er rasch arbeitete, die Aehnlichkeit nicht immer ganz zur Erscheinung kam. Bekannt ist, daß sein Portrait des Erasmus von Rotterdam hinter dem, das Holbein von Erasmus malte, weit zurückstand. Freilich sind bei dieser Art, frisch darauf los zu zeichnen, auch viele Werke zur Entstehung gekommen, die wenig Andre zu machen im Stande gewesen wären. Mir steht die Federzeichnung des Felix Hungersperg dabei vor Augen, die Dürer in den Nieder-

landen, man kann wohl sagen: hinwarf; und eine bewundrungswürdige Aktstudie, mit der Feder und aufgehöhtem Weiß auf grünes Papier gezeichnet. Darf man bei einigen Gemälden Dürer vorwerfen: er male als mache er Federzüge mit den Farben, so läßt sich hier der Spruch umdrehen, denn diese leichten Federstriche sind wie Pinselzüge hingesetzt.

Dieses oft bei Dürer zu beobachtende „mehr schreiben als malen“ ist ein zweiter Grund, warum seinen Gemälden zuweilen jene technische Vollendung, wie das Wort nun einmal gebraucht zu werden pflegt, abgeht. Kaum scheinen sie fertig gedacht zu sein. Von malerischen Absichten nichts zu merken. Ich meine, daß man fühlte: das hat er von Anfang an machen wollen, und hat, nachdem er es zu Stande gebracht, den Pinsel niedergelegt. Doch sei hierzu wieder bemerkt, daß dergleichen nur die Frucht längjähriger Routine sein kann, und diese erwarb sich Dürer hier schon deßhalb nicht, weil die Aufträge fehlten. Daß dieser Mangel in der That nur ein zufälliger, kein in seinen Anlagen begründeter war, zeigen einzelne Werke: Theile z. B. des Strahower Madonnenbildes, vor Allem aber die Apostel in München. Dort geschmackvoll, historisch im besten Sinne angeordnete Gruppen, hier einfache, einsame Gestalten, kolossal gedacht, und hingestellt wie kein Meister außer Raphael und Michelangelo vermochte. Diese Apostel enthüllen eine Seite in Dürer, die ihn als zum Gewaltigsten befähigt zeigt. Niemand aber forderte ihn auf, weitere Beweise zu geben. Hier kann man aussprechen im Tone bedauernden Vorwurfs: wir hatten keinen Kaiser, keinen Adel und keinen Bürgerstand, der Verständniß für dergleichen besaß. Indessen was Dürer's Ruhm anlangt, so genügt die gegebene Probe. Ja, dies Gefühl, das er uns einflößt: gekonnt zu haben, läßt uns beinahe mehr sehn, als wirkliche Werke vielleicht erblicken ließen. Gewolltes wirkt oft fast noch reizender als Erreichtes. Auch Goethe, indem er die verschiedensten dichterischen Formen für die äußere Gestalt seiner

Werke benutzte, hat hier in jeder Form eigentlich nur Ein Werk geschaffen, dies von solchem Inhalte aber, daß es ganze Reihen unproducirter Arbeiten ähnlicher Gestalt zugleich zu liefern schien. Bei Goethe wirkten allerdings noch andere Ursachen. Dennoch fehlte auch die nicht, daß er als Dichter außerhalb des Publikums stand und niemals zu Arbeiten gedrängt wurde durch äußerliche Anregung von dieser Seite her.

Dürer fühlte sich am freiesten, wenn er in Kupfer stach oder für den Holzschnitt zeichnete. Im Jahre 1509 hatte er für Jacob Heller in Frankfurt die Himmelfahrt Mariä zu malen (ein Werk, das später bei einer Feuersbrunst zu Grunde ging). „Mich soll Niemand mehr vermögen, schrieb er an den Besteller ein Tafel mit soviel Arbeit mehr zu machen. Ich müste zu einem Bettler darob werden. Denn gewöhnliche Gemälde will ich in einem Jahr einen Haufen zu Stande bringen, daß Niemand für möglich hielte, daß ein Mann soviel thun möchte, aber bei dem fleißigen Malen Punkt für Punkt kommt man nicht von der Stelle*), darum will ich meines Stechens auswarten und hätte ich's bisher gethan, so wollte ich auf den heutigen Tag um 1000 Gulden reicher sein.“ Beim Stechen hat Dürer freilich nicht weniger genau gearbeitet. Was er in dieser Richtung hervorbrachte, wirkte am meisten und begründete seine Berühmtheit. Hier ist er frei und lebendig bis in's tiefste Mark. Seine Compositionen existiren, ohne an das geringe Maß, in dem sie ausgeführt sind, zu erinnern, *an sich*, um mich so auszudrücken. Sie haben ihre eigne, innere Größe. Wären sie lebensgroß ausgeführt, sie würden darum nicht größer sein als sie sind, wie Raphael's Teppiche oder Michelangelo's Sistina im kleinsten Stich nicht kleiner sind als auf den gewaltigen Flächen, die die Originale einnehmen.

Dürer's Phantasie ist in diesen Werken von erstaunlicher

---

*) „aber das fleisig kleiblen gehet nit von statten“.

Schöpfungskraft. Während man heute die Begebenheiten des Neuen Testaments dadurch zu beleben versucht, daß man eine fremdartige anziehende Scenerie hinein bringt, und dies Landschaftliche mit Schärfe und künstlerischer Sicherheit so genau darstellt, bis der Beschauer in einen Zustand von Täuschung hinein gebracht worden ist, in welchem er die zu diesen Hintergründen leicht skizzirten Figuren für gleich sicher und unzweifelhaft hält, zieht Dürer die Gestalten scharf in den Vordergrund, concentrirt alles Leben in ihnen und verwendet für die sie umgebende Wirklichkeit Deutsche Architektur, und Kleidung und Deutschen Hausrath. Seine Darstellungen aus dem Leben der Maria sind eine Reihe freundlicher Idyllen, aus dem zusammengewebt, was auf den nächsten Feldern dicht um Dürer herum gewachsen war. Er, der niemals Kinder besaß, und dessen Frau wenig idealisches an sich hatte, giebt in diesen Darstellungen eine Kinderstubenpoesie, die entzückend ist. Kein Gedicht, keine Urkunde irgend welcher Art konnte das Leben einer glücklichen jungen Frau inmitten damalig bürgerlicher Häuslichkeit so schildern, wie Dürer in seinen Marienbildern. Die Engel verwebt er hinein, daß sie etwas elfenhaft dienstbares bekommen, das sie als ganz natürlich am Platze erscheinen läßt, und in dem Beiwerk, wo seine Phantasie oft in architektonischer Beziehung die wunderbarsten Mischungen Deutschen Bauhandwerkes und italienischer Renaissance zu Wege bringt, zeigt sich, wie unbekümmert man selbst diese fremdesten Formen mit den vorhandenen zusammenzuschweißen wußte; es liegt etwas symbolisches darin: denn in allen Dingen verfuhr man so. Hans Sachs, der übrigens allerdings in keiner Weise neben Dürer zu stellen ist, darf doch hierin mit ihm verglichen werden. Hans Sachs hätte, wäre es darauf angekommen, den Homer, Pindar, Sophokles und die andern dieses Schlages für sein Nürnberger Publikum unbefangen in deutsche Knittelverse gebracht.

Dürer umfaßt in seinen Arbeiten dieser Art das Deutsche

Leben der Zeit mit solcher Treue, daß er uns völlig hineinversetzt. Er hat keine Vorliebe für dies oder jenes, sondern giebt was sich gerade darbietet, ohne die Absicht, hierin oder darin eine besondere Force zu zeigen. Seine Mariengestalten haben oft ganz gewöhnliche Physiognomien, man würde eine Anzahl heraus finden, die in keiner Weise schön zu nennen sind. Es scheint ihm unmöglich seine Gedanken aufzustutzen, und auch nur um das Geringste des Effektes wegen den Ton höher oder tiefer zu halten als er ihm von Natur aus der Kehle dringt. Er nimmt mit einer gewissen Gelassenheit, die auch so sehr Goethe's Natur eigen war, was sich darbietet. So gut es ihm möglich ist, jedoch ohne viel Umstände bringt er zu Papiere. Es giebt Künstler, die keinen Strich ohne eine gewisse Prätension zu thun im Stande sind: Dürer's Arbeiten haben meistens etwas, als hätte er sie zum Vergnügen nebenbei gemacht. Es scheint das ein Kennzeichen Alles dessen zu sein, was Gutes an Kunstwerken in Deutschland zum Vorschein gekommen ist; Goethe's beste Sachen flößen dasselbe Gefühl ein, oder Walther von der Vogelweide's Gedichte, die mir immer in den Sinn kommen, wenn ich von Dürer's Arbeiten sehe. Sie scheinen alle Drei so durch's Leben hinzuwandern ohne festes Ziel, langsam oder in begeistertem Gange, wie es sie forttreibt. Ohne zu wissen beinahe, was sie thun, nehmen sie hier und dort eine Blume mit, die am Wege steht, und Abends einkehrend legen sie den Strauß neben auf den Tisch, und aus dem Urtheil der Welt erfahren sie nun erst, daß nur für ihre Augen allein diese Blumen zu finden waren.

Daher denn auch, daß Dürer keine Hauptarbeit geliefert hat. Mit Niemand scheint er sich je in Wettstreit eingelassen oder ihn beneidet zu haben. Daß ihn in Antwerpen die Künstler mit Fackeln nach Hause geleiten, schmeichelt ihm, allein weder die venetianischen Dukaten, noch die niederländischen Gulden, die man ihm anbot, halten ihn ab, wieder nach Nürnberg zurück-

zukehren, wo seine Freunde lebten. Aeußerliche Schicksale hatte Dürer wenige, solche, die zugleich Epochen seiner künstlerischen Entwicklung wären, kaum. Ich habe früher versucht, seine venetianische Reise im Jahre 1506 als eine Art Umschwung in seinen Anschauungen darzustellen und bleibe auch bei den gefundenen Resultaten stehen, allein überblickt man seine ganze Wirksamkeit von A bis Z, so fühlt man doch, daß dieser Mann immer der gleiche blieb, und, wie Goethe von ihm sagt, aus sich allein erklärt werden muß. 1471 ward er geboren, 1506 geht er nach Venedig auf ein Jahr, 1520 nach den Niederlanden auf ebensolange, 1528 stirbt er. Abgemagert und von seiner Frau schließlich kaum mehr aus dem Hause gelassen, wie Pirkheimer behauptet. Jedenfalls aber durch eine immer umfangreichere Thätigkeit freiwillig im Arbeitszimmer festgehalten. Denn er legte sich zuletzt noch auf Schriftstellerei über anatomische und architektonische Dinge und nahm eine Stellung ein in der Stadt, die in gewisser Beziehung der Michelangelo's ähnelte: er ward zu einer Art unumgänglicher Autorität, scheint es, in Nürnberg, ohne deren Rath in einer ganzen Reihe von Angelegenheiten nichts unternommen zu werden pflegte. Doch fehlen nähere Daten dafür. Jedenfalls stand er als Mann von klarem Kopfe und erprobter Uneigennützigkeit da, und solche Männer, wenn die Welt eben erst einmal ganz sicher weiß, daß es ihnen auf den eigenen Vortheil nicht ankommt, werden genugsam in Anspruch genommen. Auch hatte der Rath ehrenvolle Rücksichten für ihn, so daß Dürer in der Lage war, um im Allgemeinen seine Dankbarkeit zu bezeugen, der Stadt ein Gemälde zu schenken. Gekämpft und gelitten hat er nie, wie Michelangelo für Florenz, kein Gefolge von Malern drängte sich ihm nach wie Raphael, und die paar Gedichte seiner Hand klingen so unbeholfen, daß Hans Sachsen's Sprache dagegen sogar ciceronianischen Anstrich erhält. Daß Dürer tiefe Gedanken dennoch auszusprechen wußte, zeigen seine Worte in der Ein-

leitung seines Buches über die Proportionen, und wie er von dem bewegt war, was die Welt anging, beweisen, wenn es dessen bedürfte, die Blätter seines Tagebuches, wo er bei der Nachricht von Luther's Gefangennehmung (als man ihn auf die Wartburg brachte) in Klagen ausbricht über den Verlust dieses Mannes. Beim Lesen dieser einfachen Worte, die in ein Gebet auslaufen: Gott möge Mitleid haben mit dem Zustande Deutschlands, fühlt man, inmitten welches Volkes Luther aufstand.

Wir sind daran gewöhnt, die Reformation als eine aus literarischen Anfängen zumeist erwachsende Bewegung anzusehn. Die politischen, national-ökonomischen, moralischen Triebfedern, deren Zusammenwirken den großen Effect hervorbrachten, sind oft untersucht worden. Welche Rolle die Kunst hier spielte jedoch, wird dann erst zu allgemeinem Bewußtsein kommen, wenn der Einfluß der religiösen Kunst in Deutschland und ihr Geartetsein bis auf Dürer im Zusammenhange mit der Geschichte eingehender untersucht und dargelegt worden ist.

Vor der Reformation kamen die Gedanken der Religion und ihr geschichtlich gestalteter Inhalt dem Volke in hohem Grade durch die Kunst zur Erscheinung. Gemalte Wände vertraten die Stelle der Bücher. Es giebt einen alten italienischen Kupferstich, den Maler Apelles darstellend, mit der Unterschrift, Apelle poeta tacente, „Apelles, der ohne Worte dichtete". Diese Dichtung ohne Worte war damals so verständlich als die sich der Sprache bedienende. Bauten zur Ehre Gottes und zum Ruhme der Bürgerschaft, mit kleinen Meisterwerken von Geräthen, Bildhauerstücken und Malereien gefüllt bis zum Ueberfließen, waren Ausbrüche dieser schweigenden Art, eine Fülle von Gedanken zur Darstellung zu bringen, Aeußerungen der Andacht, der Kraft, des Stolzes, die man heute anders als in gefügten Sätzen zu erkennen zu geben nicht für thunlich hielte. Die Statue eines Mannes, heute ein ehrenvoller Schmuck, der aber, wenn er fehlte, den Mann nicht um eines Strohhalms Breite

niedriger erscheinen ließe, war damals ein Denkmal, das wirklicher und wahrhaftiger die Verehrung des Volkes aussprach und erzeugte. Keine literarische Form wäre damals im Stande gewesen, eine Charakterschilderung zu liefern, wie Dürer's oder Raphael's Bildnisse sie geben. Man hätte in Rom wie in Deutschland für unmöglich gehalten, mit Worten das zu erreichen, was mit Farben so zu Stande kam; wie uns heute unmöglich schiene, Shakespeare's Julia oder Goethe's Iphigenie in Werken bildender Kunst zu erschöpfen.

Dürer war mit seinen Darstellungen aus dem Kreise des Neuen Testamentes kein Illustrator wie die heutigen. Seine Compositionen lieferten Bild und Text zu gleicher Zeit. Diese Stiche, in vielen Exemplaren über Deutschland verbreitet, überall nachgeahmt und selbst in Italien von Marc Anton, der fast nur Raphael's Werke zu stechen pflegte, nachgestochen, hatten durch die lebendige Fülle ihres Inhalts, in den Jahren die Luther's Bibelübersetzung vorhergingen, das Volk in wunderbarer Weise für dieses Buch vorbereitet. Mit Darstellungen der heiligen Begebenheiten waren die Städte längst überfüllt, und vieles, wie sich von selbst versteht, nahm ausgezeichneten Rang ein. Ich erinnere nur an Adam Krafft's Stationen, die ein herzbewegendes Gefühl erfüllt. Dennoch, wie Dürer hätte kein Meister die Erlebnisse Christi hinzustellen verstanden. So im Zusammenhange, so mit der Eigenschaft begabt, im Gedächtnisse zu haften und sich zu einer Art Macht darin auszubreiten, gerade wie uns Shakespeare's und Goethe's Gestalten und Gedanken in der Seele haften und da ihr eignes Dasein führen. Diese Anschauungen aus Dürer's Hand waren den Leuten eingeprägt. Ganz frei endlich von alterthümlich byzantischem Anfluge rührten sie alle Saiten der Seele an und ließen ein neues, innigeres Verhältniß zu diesen Ereignissen entstehen. Und in diese Stimmung hinein kam Luther's Werk, das erste in Deutscher Sprache, das ganz Deutschland zugleich las, und in ihm enthalten der wahr-

haftige Text zu all den Bildern. Denn Niemand zweifelte damals daran, daß Gott selbst die Evangelien denen, deren Namen sie tragen, wörtlich in die Feder diktirt.

Was Dürer's Eingreifen hier aber zumal wichtig erscheinen läßt, ist ein Dienst, den er seiner Epoche leistet, ähnlich dem Giotto's neben Dante. Freilich haben wir Schwänke genug aus Dürer's Zeit, allein für die höhere Grazie des Lebens ist kein so reines Denkmal vorhanden, als seine Arbeit und gesammte Existenz. Wir erkennen in ihm das freudige, frühlingsmäßige möchte ich sagen, daß aus dem Herzen des Deutschen Volkes Luther entgegendrang von allen Seiten, und das in Luther selbst den kindlich spielenden Zug erklärt, mit dem auch er, der ernste Mann, die Situation des Momentes gelegentlich zu bezeichnen weiß.

Wenn Luther das „Vogelparlament" unter seinen Fenstern auf der Wartburg beschreibt, das „Gegackse" der Krähen die einen Kreuzzug vorhaben in die Türkei, meint man, Dürer hätte das gezeichnet. Wenn wir Luther erzählen hören, wie auf der Jagd in den Wäldern um die Burg ein Häschen dort in seinen weiten Aermel flüchtet vor den gierigen Jagdhunden, seh ich die Scene wie von Dürer gestochen vor mir. Dürer läßt am liebsten Kinderengel mit Häschen spielen, wenn er den unschuldigen Hofstaat der Madonna darstellt. Wo Luther von alten Knechten und Mägden redet, von seiner Frau, dem dominus Ketha, wie er sie scherzhaft nennt, und von den Kindern in ihrer Eigenthümlichkeit, von den Amtsbrüdern, wie sie sich furchtsam zu Bette legen, weil sie den Englischen Schweiß zu bekommen fürchten, und er sie wieder herauspersuadirt, meine ich, als wäre seine Sprache derselben Quelle entflossen, der Dürer's Striche auf dem Papier entsprangen. Ein Mann erklärt den andern hier. Die gewöhnlichen Einblicke in das Leben jener Zeit lassen meist etwas dumpfes, trübes über dem Bilde liegen. Ein wenig zänkisch, oft fast niedrig steht Luther's Umgebung vor uns.

Und in der Politik, in den weltlichen Händeln, wie kahl, beengt und farblos diese Streitigkeiten! Der gesammte Zustand hat etwas ödes, verlassenes. Aber wer Dürer kennt, sieht den Sonnenschein darüber liegen, und die heitern, grünenden, lachenden Felder Deutschlands. Kaiser Max, der in seinem Alter immer wie ein im Regen ausharrender Adler, um die tägliche Atzung verlegen, bald hier, bald dort auf einem dürren Aste sitzt, empfängt einen fröhlichen Strahl aus diesem Lichte und wird behaglicher, Krafft, Vischer, Sachs, Pirkheimer, alle die Nürnberger Künstler und Gelehrten werden frischer und weniger handwerksmäßig. Selbst Holbein, der doch für sich allein so viel ist, kann Dürer's nicht entbehren. Ohne ihn hat er etwas zeitloses, kühles.

Auch Holbein hat Ereignisse des Neuen Testamentes dargestellt. Seine Compositionen sind mit solcher Geschicklichkeit gemacht, daß man sich versucht fühlen könnte, von dem tiefen Gefühl darin entdecken zu wollen, mit dem Dürer zeichnete. Allein diese Versuche führen zu Täuschungen. Holbein hat mit ungemeinem Geschmack und bewunderungswürdiger Kenntniß äußerer Mittel gearbeitet, seine Person aber verhält sich dem geistigen Inhalte dieser erschütternden Ereignisse gegenüber wie theilnahmlos, und diese Dissonanz ist so stark, daß sie zu einem speciellen Merkmale seiner Natur sich gestaltet. Holbein hat nichts gemalt, das begeistert. Ungeheure Fortschritte entdeckt man bei ihm, aber keine Entwicklung. Seine Dresdener Madonna wirft kein offenbarendes Licht auf frühere oder spätere Thätigkeit. Sie ist eine Art malerisches Wunderwerk für sich. Dürer hätte dies nicht vermocht, nicht von ferne. Dürer hat nie überhaupt versucht, die Schönheit um ihrer selbst willen zu malen, ein Werk etwa zu schaffen, das den betrachtenden in's Netz zöge, wie eine Madonna Raphael's thut. Dürer war zu kindlich dazu. Er war nicht blos Maler, er war ein Nürnberger Maler, während Holbein etwas universales, vaterlandsloses hat, und

sein Schaffen, wie das Lionardo's, mehr vom Walten eines Zauberers, als von dem eines uns menschlich nahestehenden Künstlers. Und demgemäß sein Leben. Er verschwindet in England in ungewissen Verhältnissen, wie Lionardo in Frankreich. Seine Anwesenheit in London läßt die Stadt gerade so unbekannt und duftverhüllt vor uns liegen, als hätte er nie in ihren Mauern gesessen. Dürer's Reisen nach Venedig und den Niederlanden dagegen sind wie Risse in den Nebel, der für unsere Augen heute fast diese Stätten überdecken würde. Menschliches warmes Gefühl bedürfen wir, um Zeiten und Menschen zu begreifen. Setzen wir Holbein neben Dürer aber, so ist es, als theilten sie einander ihre Schätze mit. Unwillkürlich supponiren wir bei jenem einen Theil des Reichthums an innigem Gefühl, das bei diesem zu überquellend vorliegt.

Ich kehre zu dem Satze zurück: Dürer's Ruhm, wie er heute gefaßt wird, ist neueren Datums.

Was Dürer seiner Zeit und seinen Freunden war, wäre vergänglich gewesen. Viele, von denen wir nichts mehr wissen, sind ebenso herzlich, herzlicher vielleicht noch vermißt und betrauert worden, als Dürer bei seinem Abscheiden. Heute erst ist erkannt worden, daß Dürer, seine Werke und seine Zeit, vereinigt ein Kunstwerk bilden, unzertrennbar dastehend und mit dem Einen Namen „Dürer" genannt, eine Epoche bedeutend.

Deutschlands große Männer sind niemals groß gewesen durch das allein, was sie leisteten im engeren Sinne. Raphael war ein Maler, Corneille ein Dichter, Shakespeare ein Dichter: Goethe und Dürer waren Menschen. Wer wollte jenen diesen Namen versagen? Wer aber wollte diesen beiden ihn nicht in allererster Linie ertheilen? Goethe's und Dürer's Größe liegt nicht in dem hauptsächlich, was sie schufen, sondern darin, wie sie schufen. Nur ein einziges vollkommenes Werk hinterließen sie: sich selbst.

Raphael's, Michelangelo's, Lionardo's, Tizian's Werke lösen

sich ab von ihren Urhebern und stehen allein da. Corneille, Racine, Cervantes, Shakespeare, Milton und soviel andere: ihre Arbeiten haben etwas abgerundetes, volles, fruchtreifes, in sich Lebendiges. Die Werke stehen über den Meistern, wie die Pfirsiche über dem Zweige, an dem sie gewachsen sind. Die Werke der großen Deutschen aber stehen niedriger als ihre Hervorbringer und bilden nur untergeordnete Elemente einer untrennbar zusammenhängenden Gesammtexistenz, die in sich allein die höchste Stufe einnimmt. Jene andern Männer anderer Nationen, selbst Michelangelo und Dante nicht ausgenommen, obgleich diese am meisten Deutsches haben, stehen nicht so verwachsen da mit dem, was sie hervorgebracht haben. Ihre Werke ergänzen einander weniger, ja, es würde ein Fehler sein, sie all zu dicht nebeneinander zu stellen. Bei ihnen wird man immer nur sagen: welch ein Künstler! Hier heißt es: welch ein Mann! und der Mann erst offenbart ganz den Inhalt der einzelnen Werke.

So zu arbeiten, scheint zumal im Deutschen Charakter zu liegen. Wir verlangen von einem Künstler, wenn ihm dieser Name als wirklicher Ehrenname zuertheilt werden soll, Harmonie der ganzen Existenz mit den Werken. Wir besitzen eine Reihe von Männern, die auf diesen Titel in diesem Sinne Anspruch haben, allein es ist aus der Möglichkeit, ihn zu erlangen, eine Art von Lehre entstanden, daß dieses „Künstlerthum" durch äußerliche Hülfe leichter zu erreichen sei, ja sogar, daß für den Staat die Verpflichtung vorliege, hier helfend einzuwirken. Und da vieles, was in diesem Glauben geschehen ist, im Namen Dürer's geschah, so kann diese ideale Anwaltschaft nicht unerwähnt bleiben, wo von ihm die Rede ist.

Welches Verhältniß nimmt Dürer zur Kunst der heutigen Zeit ein?

Alle Diejenigen, die ausgewachsen im Leben drinstehen und sich als Männer fühlen, auf deren mitarbeitenden Kraft die Existenz des Volkes beruhn müsse, empfinden das Bedürfniß,

sich als Theil des Volkes sichtbar eingreifend zu gewahren. Niemand kann sein Leben auf eine Thätigkeit basiren, die er nur geduldet oder durch Unterstützungen erhalten ausübt. Ein solcher Zustand ist ein unerträglicher. Man will arbeiten und inne werden, daß diese Arbeit wirke. Man will mit den Jahren in eine auf Achtung Anspruch machende Stellung hineinwachsen und in dieser sich ausdehnen.

Welchen Rang nimmt in den Reihen dieser vorwärtsdringenden Kräfte die des bildenden Künstlers ein? Denjenigen, den ihr der Erfolg ihrer Thätigkeit anweist. Man wird den Architekten zunächst nicht nach der Schönheit seiner Bauten, sondern nach deren technischen Bedeutung abschätzen, sowie nach den Summen, die er dabei verdient; den Maler, den Musiker nach den Honoraren, den Dichter und Schriftsteller nach dem Erfolge ihrer Thätigkeit. Man hat nicht allein ein Recht, so rein auf das äußerliche zu sehen und danach abzuschätzen, sondern auch die Verpflichtung, diejenigen, welche sich diesen Laufbahnen zuwenden wollen, auf den unausbleiblichen Eintritt dieser Berechnung aufmerksam zu machen. Das Leben ist nicht anders und kann nicht umgestaltet werden.

Allerdings läßt sich hier etwas einwerfen. Wer wollte leugnen, daß eine Art Arbeit gebe, deren Ziele über denen des gemeinen Lebenserwerbes erhaben dastehen, und deren Früchte obgleich sie vielleicht ihrem Urheber weniger als nichts eintragen, edler sind, als die am reichlichsten bezahlten Anderer.

Denn, wenn wir uns Rechenschaft geben, was die Welt am höchsten ehre, für das reinmenschlichste und das Zeichen der vornehmsten Naturen erachte, so ist es: nichts zu begehren von der Welt, und sogar zu verschmähen, was sie darbietet. Ja, der in der Menschheit thätige fabelbildende Geist modelt die Erzählung vom Schicksal großer Männer meist so, daß er sie in Elend umkommen, wenigstens nie im Reichthum schwelgend erscheinen läßt. Was Garibaldi so groß dastehen läßt, ist, daß

er keinen Titel, keine Rangerhöhung, keine Geschenke annahm, sondern als armer Mann auf seinem Felseneiland sitzt und, was er that, völlig umsonst gethan hat.

Die Zahl derer aber, welche auf diese Höhe der Uneigennützigkeit sich zu stellen vermögen, ist äußerst beschränkt. Für alle Fälle jedoch: dergleichen ergiebt sich höchstens als Resultat eines Lebenslaufes, damit aber beginnt man nicht. Ein Mensch, der in jüngeren Jahren nicht darauf aus ist, sich in der Welt geltend zu machen, ist krank oder unbrauchbar. Etwas zu betreiben, das Erwerb oder Ehre abwirft, oder das, wenn Glücksgüter vorhanden sind, in eminent sichtbarer Weise in's öffentliche Leben eingreift, ist eine Nothwendigkeit für wohlorganisirte Naturen. Auch beobachten wir dies überall, und wo sich das Gegentheil darbietet, liegt eine durch die Anschauungen einer ungesunden Zeit hervorgebrachte Krankheitserscheinung vor. Goethe, Raphael, Shakespeare, Michelangelo, Beethoven und viele andere hinterließen Vermögen und waren darauf aus, dessen zu besitzen. Auch Dürer hat ein Haus und ein schönes Capital hinterlassen und das seinige gethan, es zu vermehren. Alle diese Männer haben sich ihre Stellung durch angestrengte Arbeit errungen, so daß es sich bei keinem von ihnen um Unterstützung aus höheren ästhetischen Rücksichten handelte. Sie haben dies und jenes nebenbei empfangen, auch Dürer erhielt eine Art kaiserlicher Pension in späterer Zeit, die ihm jedoch unregelmäßig genug ausgezahlt worden ist. Worin man großen Künstlern zu Hülfe gekommen ist, war durch Ertheilung ebenbürtiger Aufträge. Vielen aber fehlten diese, wie Dürer zum Beispiel, doch es gereichte das mehr dem Volke als dem Künstler zum Schaden. Dürer, wenn er nichts in Oel zu malen hatte, stach in Kupfer oder bildhauerte, oder arbeitete was sonst von ihm verlangt wurde. Die Schönheit seiner Werke gab er stets umsonst, gab er zu gleichsam, denn es wurden ihm die Arbeiten sicherlich nicht besser bezahlt als anderen Meistern. Was Dürer und allen bildenden

Künstlern seiner Zeit aber, den guten sowohl, als den mittelmäßigen, zum Vortheil gereichte, unserer heutigen Zeit gegenüber, war der Umstand, daß die bildende Kunst, wie ich schon bemerkt habe, in ungemeinem Umfange noch als geistiges Ausdrucksmittel dastand. Die Künstler waren dem Volke so nothwendig, wie den römischen Bauern heute der öffentliche Schreiber, dem mitgetheilt wird, was im Briefe drinstehen soll, und der ihn danach aufsetzt.

Nun wohl: ich behaupte, daß die auf unsern Akademien erzogenen Künstler nur durch außergewöhnliche Glückshülfe in die Lage kommen können, einmal als selbständige Männer eine sie befriedigende Thätigkeit zu entwickeln, während sie, bleibt solch extraordinärer Beistand der Vorsehung aus, zu innerlichem und äußerlichem Elend geleitet werden.

Dürer ist bei der höchsten idealen Auffassung seines Berufes scheinbar stets nur ein Handwerker gewesen. Aber, ob die Arbeit groß oder klein ist, ob sie viel oder wenig einbringt sogar, ist ihm am Ende nicht so wichtig, als daß sie ein Kunstwerk werde. Darin allein auch unterscheidet sich der Künstler vom Handwerker. Dürer steckt mit ganzer Seele in seinen Werken drin, und das Lob, das er vor sich selbst zu erringen strebt: sie so zu vollenden, wie es der Würde der Sache und der eigenen Person angemessen sei, ist der beste Lohn, den er sich vorweg nimmt, und den ihm keiner extra jedoch vergütet. Dies Gefühl ein Handwerker zu sein, hindert ihn nicht, mit den gelehrten Männern seiner Zeit im Verkehr zu stehen und gesellschaftlich etwas auf sich zu halten. Es wäre falsch, Dürer als eine Art Modell bürgerlich sich selbst beschränkender Vortrefflichkeit hinzustellen, ihn als Musterkünstler zu construiren, wie man den Musterfamilienvater, den Musterbauer, den Musterschuster aus alten, heute unmöglichen Ingredienzen neuzubacken versucht. Dürer war die gute alte Zeit gleichgültig. Es würde ein Mann wie Dürer, heute in Berlin lebend, das Bestreben haben, in die beste

Gesellschaft zu kommen (weil dies die bildendste ist und immer bleiben wird), er würde sich die vortheilhaftesten Bestellungen aussuchen, und, wie Raphael und Michelangelo (die in solchen Verhältnissen in der That lebten) sie sich gut bezahlen lassen. Er würde jedoch, so wenig Dürer den Rath von Nürnberg für verbunden hielt, ihm Aufträge zu ertheilen, den Staat heute für verbunden halten, ihm Arbeit zu schaffen, oder gar darauf dringen, der Staat solle Anstalten gründen für talentvolle junge Leute, damit sie gleichfalls sich zu Albrecht Dürer's ausbildeten.

Akademieen sind einmal da und lassen sich nicht einfach aufheben. Man rasirt nicht ein Institut fort, um ein anderes neues an die Stelle zu setzen: man reformirt. Hierzu aber wäre es bei den Kunstakademieen Zeit. Während man jedoch in allen übrigen Staatsinstituten darauf aus ist, die Zündhütchen durch die Zündnadel zu ersetzen, hält man in den Kunstakademieen noch an der Heiligkeit der alten Flintensteinschlösser fest.

Kein besseres Beispiel, zu zeigen, was der heutigen Kunst fehlt als Dürer's Thätigkeit.

Dürer steht als ein Arbeiter da, der zu ganz gesunder Verbindung in seine Zeit hineingewachsen ist. Ohne sich für irgend eine Richtung vorauszubestimmen, sucht er sich die gesammte Technik anzueignen, um da zu schaffen, wo man seiner bedarf. Nicht anders stellten sich Raphael und Michelangelo zu ihrer Zeit, und gleich ihnen fast sämmtliche bildende Künstler bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts. Seit siebzig, achtzig Jahren erst hat diese Lehre vom Genie und vom Betrieb der Kunst um ihrer eigenen hohen Zwecke willen begonnen, die so viel Menschen unglücklich und keinen einzigen glücklich gemacht hat. Und leider ist der Staat selber auf diese Lehre eingegangen und glaubt die Kunst zu beschützen, indem er jungen Leuten den Glauben beibringt, es sei möglich, sich in öffentlichen Schulen zu Künstlern auszubilden.

Was für ein Leben führte Dürer denn? Zuerst in der

Lehre bei seinem Vater, um Goldschmied zu werden. Dann zu Wohlgemuth gethan, dann auf der Wanderschaft, von Anfang an auf sich und sein Verdienst angewiesen. Und dann, nachdem er selbst als Herr einer Werkstätte dastand: was ihn emportrug, war sein herrlicher Charakter, sein Trieb, sich selbst in edelster Weise zu genügen, ohne das wäre er unglücklich gewesen, und seine Werke so werthlos, wie alle die anderen unzähligen Dutzendarbeiten anderer Meister um ihn her.

Vergessen wir niemals, daß das Genie nur im Charakter liege. Wir sind heute im Stande, Kenntnisse und richtige Gesichtspunkte mit ungeheurem Nachdruck im Volke zu verbreiten: will der Staat sich hierbei betheiligen und auf diesem Wege für die Kunst etwas thun, so helfe er im Volke die Kenntniß erwecken, was Kunst sei, welche Stellung sie als Mittel zum Ausdruck von Gedanken einnehme und in anderen Epochen eingenommen habe; so gebe er den Museen eine fruchtbarere Einrichtung, lasse in den Schulunterricht einige in dieser Beziehung aufklärende Gedanken einfließen (es bedarf nicht viel Worte dafür) und bringe das Gefühl wieder zur Blüthe, aus dem möglicherweise eine nationale Kunst neu entstehen kann.

Dürer war kein Mann, der sich „Künstler" nannte, der, weil er malte und bildhauerte, etwas besonderes zu thun glaubte. Er war Nürnberger Bürger und Meister. Er malte, wenn Gemälde bei ihm bestellt wurden, stach in Kupfer und verkaufte seine Blätter einzeln und heftweise, arbeitete, ohne viel Nebengedanken an Kritik und Ruhm, wie Shakespeare seine Stücke dichtete, um volle Häuser damit zu machen. Dürer arbeitet, nicht weil man ihn ermuntert, sondern weil eine Kraft in ihm zur Erscheinung kommen will. Dürer ist wie ein sprudelnder Quell, der empor muß, sei es nun, daß er in ein Marmorbecken fällt, oder daß er in einen Viehtrog geleitet werden soll. Er will empor, das Uebrige findet sich. —

Die Anschauung wechselt, die ein Volk von seinen Männern

hat. Eine Zeitlang suchte man in Goethe den Apollotypus hineinzuarbeiten, dann den des Jupiter, dann endlich den des elegant befrackten Staatsministers, in dessen Maske man ihn in Weimar neben Schiller, der eine Art Hausrock trägt, vor das Theater gestellt hat. Es wäre ebenso richtig gewesen, Goethe hier das häusliche Gewand zu verleihen und Schiller als eleganten Mann erscheinen zu lassen. Eine spätere Zeit wird sich wieder erheben über all das Familien- und Häuslichkeitsdetail, und für die geistige Größe heroischeren Faltenwurf verlangen.

Dürer war Anfangs nur der berühmte Kupferstecher; für seine Freunde der liebenswürdigste, treueste Genosse. Pirkheimer schrieb auf sein Grabmal: „Was sterbliches an Albrecht Dürer war, liegt unter diesem Steine". Für Sandrart war das hundert Jahre später nicht genug und es wurde ein Epitaphium zugefügt, das Dürer als „Künstlerfürsten" feiert. In Abbildungen ward er nun mit brennend schwarzen Augen und gewaltigem Bart und Lockenwerk versehen. Auch das verlor sich. Seine Gemälde verschwanden tropfenweise aus Nürnberg, meist in's Ausland, zuletzt blieb beinahe nichts mehr übrig, als seine Kupferstiche wieder.

Durch Goethe's Antheil kam Dürer nach langen Jahren dann in vollerer Größe zu allgemeiner Kenntniß. Goethe zuerst sah ab von den Werken des Künstlers und wies auch auf das Verehrungswürdige im Menschen hin. Zu Ende des vorigen Jahrhunderts fand manches Handschriftliche Dürer's den Weg wieder an's Licht. Zu Anfang des jetzigen aber, als der Gegensatz gegen die alte Schule in Deutschland so mächtig durchbrach, knüpften die Jünger der neueren Bestrebungen an Dürer an. Jetzt begann er zu bedeutender Höhe aufzusteigen, bis dann endlich in der Feier seines dreihundertjährigen Todestages in Nürnberg und München der Enthusiasmus seinen Gipfel erreichte. Es ward ihm eine Bildsäule errichtet; in seinem Namen sollte eine neue Deutsche Kunst erstehen.

Dieses Feuer ist nun freilich verdampft, der Werth des Mannes aber gestiegen. Dennoch, wovon ich ausging: Dürer ist berühmt, ohne dem Volke im Großen fast bekannt zu sein. Nur Wenige besitzen einen Ueberblick seiner Thätigkeit. Die Photographie hat es möglich gemacht, den größten Theil seiner Arbeiten verhältnißmäßig billig erwerben zu können. Die photolithographischen Nachbildungen der Passion und des Lebens der Maria zumal sind zu kaufen und dringen jetzt eigentlich erst ein, um zum zweitenmale ein Gefühl zu verbreiten dessen, was aus Dürer's Arbeiten an Wahrheit und Innigkeit zu schöpfen ist. Soviel aber hat noch Niemand für ihn gethan: an irgend einer Stelle die erreichbaren Nachbildungen seiner Werke zu einem Denkmal für ihn complett zusammengestellt dem öffentlichen Gebrauch zu übergeben. Erst wenn das geschehen sein wird, wird man im Stande sein, in wirklich fruchtbringender Weise von ihm zu reden. Denn die Werke müssen gesehen werden können, wenn ein Künstler begriffen werden soll*).

Und so liegt bei all unserer Verehrung für den Mann die volle Kenntniß seiner Größe noch in der Zukunft. Festhalten aber werden die immer müssen, die ihn lieben, daß sein höchster Werth in seiner Persönlichkeit beruht. Das Unscheinbare seiner Werke ist ein Theil ihrer Vortrefflichkeit, das fast Ereignißlose seines äußeren Lebensganges eine der Bedingungen seiner Entwickelung gewesen. Die ihn nicht kennen, denen fehlt ein Theil Kenntniß unserer Geschichte; die ihn kennen aber, für die muß, wo Dürer genannt wird, sein Name einen Klang haben, als wenn gesagt wird: Deutschland, Vaterland.

*) So geschrieben 1866. Heute kommt der erste Band des vom Direktor des K. Kupferstichcabinets Dr. Lippmann unternommenen herrlichen Dürerwerkes eben heraus.

V.

Goethe's Verhältniß zur bildenden Kunst.

1871.

Es ist gesagt worden, neben dem griechischen Volke habe ein Volk von Statuen in Griechenland gewohnt. Die fast zahllose Menge dieser Bilder von Erz und Stein und die innige Wechselbeziehung zwischen ihrem Dasein und dem des Volkes, in dessen Getriebe sie als unbewegliche Träger einflußreicher Gedanken hineingestellt waren, ließen sie wie eine höhere Gemeinschaft unter sich verbundener Wesen erscheinen. Das Erz und Gold, aus dem Phidias seine Pallas Athene auf der Akropolis von Athen formte, hatte etwas von Fleisch und Blut an sich und war nicht mehr das todte Metall von ehedem. Die Gestalt der Göttin, nachdem sich die Hände ihres Meisters von ihr abgethan, gewann, ihre eigene segenbringende Persönlichkeit.

Dies Volk über den Völkern finden wir jedoch nicht bei den Griechen allein. Ueber jedem Volke lebt ein zweites von Unsterblichen, deren Existenz unentbehrlich ist. Wir würden uns unerträglich arm und beraubt dünken, stiegen nicht die Gestalten derer, die wir verloren haben: unseres Vaters, unserer Mutter, unserer Freunde, in unsere Seele hernieder; ständen nicht die großen Männer der Geschichte so vor uns, die wir mit eigenen Augen niemals sahen; sähen wir nicht die scheinbar aus dem Nichts geschaffenen Gestalten, welche unsere Dichter und bildenden

Künstler schufen, als leibhaftige Wesen im Geiste, deren Dasein uns theuer ist. Für wen sind Dante selber, und Shakespeare, Goethe, Raphael und Beethoven nur Schatten? Wer empfindet nicht ihre eigene unsterbliche Persönlichkeit über ihren Werken? Wem wäre Achill ein Traum, und Julia und Clärchen nur Namen, die sich aus unserer Phantasie wieder auslöschen ließen? Alle, einmal wachgerufen, bleiben uns nahe und werden Theile unseres geistigen Besitzthumes.

Wollte ich fortfahren Namen zu nennen, so würde ein unübersehbares Volk sich herandrängen. Und überall sehen wir trotzdem das eifrige Bemühen, diese Zahl noch zu vermehren. Unerschöpflich ist der Bedarf unserer Phantasie an neuen Gestalten. Maler, Dichter, Bildhauer, Historiker sind damit beschäftigt, für die Vergrößerung des Vorrathes zu sorgen, und wo sie eine Lücke lassen, da greift das Volk selber mitarbeitend ein. Längst ehe Rauch's Standbild Friedrichs des Großen errichtet ward, war die Gestalt des Königs im Geiste des Volkes ausgemeißelt fertig. Dennoch gelang es Niemand, sie so zu formen wie sie jetzt dasteht, wo sie nun zu einem Theile der Persönlichkeit Friedrich's geworden ist.

Doch ich will eine Erscheinung nennen, die am deutlichsten gewahren läßt, was gemeint sei. Seit tausend Jahren nun ist die Welt bemüht ein Bild Christi zu schaffen, welches der Gestalt in sichtbarer Form entspräche, die in den Gedanken der Völker die höchste Stelle einnimmt. Keiner dieser Versuche ist als gelungen zu betrachten. Ueberliefert wurde nichts, das Vertrauen verdiente. Rein aus der eigenen Phantasie mußte das Bild gewonnen werden. Unzählbare Versuche sind gemacht worden und werden gemacht. Für unmöglich hält man es, ohne ein solches Bild sich an dem, was die Gedanken nur gewähren, genügen zu lassen. Und um die Gestalt Christi herum werden Bilder der Marien, der Apostel, der anbetenden Hirten und Könige verlangt. Und wo, wie heute gerade, die bildende

Kunst, was Erfindung idealer Gestalten anlangt, an einer gewissen Erschöpfung leidet, versucht man es wieder mit dem Worte allein zu zwingen. So ist Renans Leben Jesu zum Theil zu erklären. Mit aller Kunst, welche literarische Bildung an die Hand giebt, hat Renan die Gestalt Christi und die, welche ihn begleiten, leibhaftig uns vor Augen zu führen gesucht, und Vielen, welche die Hülfsmittel nicht kennen, mit denen der Effekt hervorgebracht worden ist, ein fast täuschendes Gefühl von Wirklichkeit eingeflößt worden.

Ich hatte diese in der Phantasie des Volkes lebenden Gestalten „Unsterbliche" genannt. Doch nur im Vergleich zum gewöhnlichen Menschenleben, bei dem zwischen Anfang und Ende zu wenig Zeit zu vernutzen bleibt, war das Wort gewählt worden. Für in der That unsterblich sind nur die wenigsten dieser idealen Persönlichkeiten zu erachten: sie haben ihren Beginn und ihr Verschwinden. Tacitus, der etwa hundert Jahre, drei Generationen also, nach der Schlacht im Teutoburger Walde schrieb, berichtet von Liedern, in denen zu seiner Zeit Arminius bei den Cheruskern gefeiert wurde; Armins Gestalt also war so lange lebendig geblieben; wir wissen nicht, wie viele Generationen später noch diese Gesänge wiederholten. Heute ist kein Ton mehr von ihnen übrig. Armin war völlig aus der Phantasie seines Volkes geschwunden und in neuester Zeit erst haben die Berichte des römischen Geschichtsschreibers ihn wieder zu zweifelhaftem Leben auferweckt. Weder Klopstock noch Kleist, noch der Versuch, ihm an der Stelle, wo er siegte, ein mächtiges Denkmal zu errichten, haben rechten Erfolg gehabt und seine Gestalt erscheint blaß und schattenhaft. Aber noch Größeren ist es noch schlechter gegangen. Hunderte von Jahren nach seinem Tode lebte der Gothenkönig Theodorich in den Gedanken der Deutschen. Lieder wurden von seinen Thaten gesungen, seine Standbilder waren aufrecht in Italien, eines von ihnen, eine vergoldete Reiterstatue, wurde von Karl dem Großen vor

den kaiserlichen Palast in Aachen aus Ravenna herbeigeschafft. Aber auch Theodorich verschwand. Zuletzt hören wir von ihm im Jahre 1197. Da soll er auf einem schwarzen Rosse gesehen sein, wie er über die Mosel ritt.

An ganz anderer Stelle aber taucht er nun wieder auf. Im Nibelungenliede, als bei den letzten Kämpfen nur Hagen noch unbesiegbar dasteht, bedurfte der Dichter eines Helden, dessen Hand er die Unterwerfung dieses letzten Tapfersten übergeben durfte ohne dessen Ehre zu nahe zu treten, und er läßt Dietrich von Bern erscheinen. Dietrich von Bern ist Theodorich von Verona. Noch im vorigen Jahrhundert war dieser Name sprichwörtlich in Deutschland, um einen starken Helden anzudeuten, heute aber scheinen auch diese letzten Spuren verschwunden.

Die wenigen bereits, welche genannt sind, lassen eine Eigenschaft dieser im Gedächtnisse des Volkes hausenden Gestalten hervortreten, die, wenn ich ganze Reihen vorführen wollte, sich bei jeder bestätigt finden würde: daß jede ihre eigene Geschichte habe. Ich will einen Namen nun nennen, der gewiß sofort das Gefühl von der Nähe eines Wesens hervorruft, mit dem wir das edelste, reinste, im höchsten Sinne liebenswürdige in Verbindung bringen: Iphigenie. Wer möchte sich sagen, nur ein schöner Schatten, dessen Urbild niemals lebte, trete uns in ihr entgegen? Und dennoch, aus welchen Quellen sog diese Gestalt in uns selber die Kraft, uns vor der Seele zu stehen, als lebte sie, und uns zu rühren als sei sie uns verwandt?

Von Aeschylos und Sophokles können wir uns ihr Bild nicht mehr zeigen lassen, denn aus ihren Tragödien, die das Schicksal Iphigeniens zum Inhalte hatten, sind nur wenige Verse noch erhalten. Aber auch Euripides' Tragödie wird nur Einzelnen bekannt sein. Für viele von uns heute ist er es, der Iphigeniens Vater gleichsam genannt werden könnte, und auch im Alterthume scheint seine Darstellung am meisten gerührt zu haben. Für die heutige Welt aber ist das vorüber; die Bild=

werke sind nur in matten Resten noch vorhanden, mit denen griechische Künstler Iphigenien verherrlichten. Im Untergange der antiken Bildung schwand sie selber dahin; tausend Jahre vergingen vielleicht, ohne daß mehr als hier und da ein einzelner Sonnenstrahl ihre Gestalt traf und dem sie zeigte, dem ein glücklicher Zufall die Dichtungen der Griechen als verständliche Werke in die Hände führte. Racine zuerst stellte Iphigenie wieder in volles Licht, er gab ihr die Fähigkeit zurück, zu Thränen zu rühren, und legte auf's neue die Kraft in den Klang ihres Namens, die an unser Herz schlägt.

Die Iphigenie aber, die wir kennen, ist auch von Racine nicht gebildet worden. Ihre Gestalt entsprang dem Geiste zweier Männer, die, unabhängig von einander, dennoch hier so sehr als einzige formende Kraft erscheinen, daß wir, was wir von ihnen empfangen haben, weder dem einen noch dem andern im einzelnen zuschreiben könnten: Gluck und Goethe. Jeder von beiden hätte Anspruch auf den ganzen Ruhm, denn wir vermögen ihre Arbeit nicht zu trennen. Und zu ihnen tritt noch ein drittes Element: die Erinnerung an die Sänger und Schauspieler, welche Gluck und Goethe vor uns auf der Bühne zur Darstellung brachten. Diese Eindrücke lassen sich eben so wenig ausscheiden. Wir sind nicht die Herren, der Phantasie zu gebieten, woraus sie schöpfen solle, und können den Tropfen, die einmal zusammen weiter rinnen, nicht anbefehlen, sich wieder zu trennen und gesonderte Wege zu behaupten.

So entstand unsre Iphigenie. Wie aber ist die Goethe's entstanden? Diese Frage führt uns auf das, worüber ich zu reden habe, auf Goethe's Verhältniß zur bildenden Kunst. Was hat Goethe als Schöpfer der Gestalten, die wie ein glänzendes Gefolge die seinige umgeben, der Skulptur und Malerei zu verdanken?

Wir sahen, auf wie zufälligen Wegen Iphigenie aus uralten Zeiten in die unsrige gelangte. Wie bald diese, bald jene Hand

sie leitete, wie vor dem ältesten Dichter, den wir neben ihr erblicken, noch ältere heute nicht mehr sichtbar sind; und doch, Jahrhunderte bereits vor Aeschylos, hatte Homer Iphigenie genannt, und wer sagt uns von denen, die vor ihm sie nannten? Und wie zufällig vielleicht die Gedanken, durch welche Racine, Gluck und Goethe gerade zu ihr sich hingezogen fühlten. Dennoch erscheint ihr Lebensgang durch die Jahrhunderte einfach und hat etwas naturgemäß begreifliches im Vergleiche zu dem anderer idealer Gestalten. Euripides schöpfte ohne Zweifel aus seinen Vorgängern, Racine aus Euripides, Gluck aus Racine, und Goethe aus allen dreien vielleicht gleichmäßig. Gemälde und Statuen hatten, soviel wir wissen, wenig Einfluß für diese Generationsreihe. Wie ganz anders gewahren wir bei andern Gestalten ein Zusammenarbeiten von Kunst und Dichtung.

Phidias soll den ersten Gedanken des olympischen Zeus aus einigen Versen Homer's genommen haben, die wenig genug für den Bildhauer zu enthalten scheinen. Homer schildert, wie Thetis, Zeus' Knie umfassend, Genugthuung und Rache für ihren beleidigten Sohn verlangt. Zweifelnd, ob sie seinem Worte trauen dürfe, erbittet sie von ihm eine bindende Verheißung, und Zeus, oder Kronion, wie Homer ihn nennt, gewährt ihr die heiligste Bekräftigung, die er zu geben im Stande war: eine bejahende Bewegung seines Hauptes. So nun heißt es:

Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion;
Und die ambrosischen Locken des Königes wallten ihm vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt; es erbebten die Höh'n des Olympos.

Nichts als eine Bewegung der Stirn und ein Uebernicken des Haupthaares wird angedeutet, der Zusatz aber, daß die Höhen des Olympos erbebten, giebt dem leichten Nicken Kronions die Gewalt eines Erdbebens. Da zittern auch nur die Wände und die Dinge bewegen sich als ob ein Wagen rasch vorüberrassele, und dennoch fühlt man, daß der Stoß mitten aus dem

Herzen der Erde komme. Diese unwiderstehliche Kraft tönt aus Homer's Versen. Mehr als dreihundert Jahre nach ihm erst kam Phidias, um die Gewalt der Worte zu empfinden und den schöpferischen Anstoß zum Bilde des höchsten Gottes der antiken Welt daraus zu empfangen, welches von da an als das maßgebende unübertroffen blieb. Wir heute haben nichts mehr als die verstümmelte Kopie, die, zu Otricoli gefunden, im Vatikan steht und auch in dieser Gestalt als das erhabenste aller Götterantlitze bezeichnet werden kann, die auf unsere Zeiten gekommen sind.

Doch es könnte scheinen, als ob es blos eine Sage sei, welche den olympischen Zeus so auf Homer zurückführte. Ich will von einem Kunstwerke reden, das uns näher liegt und das, weil es durch den vortrefflichsten Stich, der überhaupt je aus der Hand eines Stechers hervorging, vervielfältigt wurde, allen bekannt ist: Raphael's Sistinische Madonna.

Sie ist die letzte Madonna, die Raphael gemalt hat. Sie gleicht den anderen allen, aber sie erhebt sich über sie, als sei sie auf einem glänzenderen Gestirne geboren. Welche Demuth und Majestät zugleich in ihrem Antlitze und in ihrer Gestalt! Und dennoch — ohne daß diese Erklärung ihrer Würde den geringsten Eintrag thäte — wie niedrig ihre Herkunft! Aus der Schule seines Lehrers Perugino sehen wir Raphael ein Madonnenantlitz in hergebrachter Auffassung wie eine Erbschaft übernehmen und Anfangs getreulich nachbilden. Immer lebendiger werden diese Bilder, immer mehr verliert sich daraus der hergebrachte Typus, bis endlich die Züge einer Frau hineinfließen, von der wir wissen, daß Raphael sie liebte und von der wir mit einiger Bestimmtheit reden dürfen, weil ihr Antlitz uns öfter auf Gemälden und besonders auf Zeichnungen entgegentritt. Allein dies genügte nicht. Die letzte Vollendung in Raphael's künstlerischer Thätigkeit kann nur aus dem Einflusse der antiken Bildhauerwerke auf seine gesammte Anschauung erklärt werden. Dieses dreies mußte zusammentreffen: Ausgang von einer Schule mit

festen Formen, Befreiung aus ihrem Banne durch Hingabe an die Natur, und zuletzt: Entdeckung einer höheren, stärkeren Schule, der der antiken Meister, und Verständniß ihres Geistes. Wer, der heute sich der Schönheit des Gemäldes hingiebt, die so einfach und nothwendig erscheint, als hätte eine unschuldige Hand in Farben und Umrissen nur wiederzugeben brauchen was ein himmmlischer Traum der Phantasie enthüllte, würde eine so irdische, komplizirte Herkunft des Werkes für möglich halten? Darin aber liegt die Verklärung der Mühe des schaffenden Künstlers, daß je höheres ihm gelang, um so durchdringender die Arbeit sein mußte, mit der es erreicht ward.

Ziehen wir einen Schluß auf Goethe's Iphigenie, so würde sich aus ihrer künstlerischen Vollendung schon ergeben, daß auch sie, als Kollektivprodukt einer Reihe von Elementen entsprungen sein müsse, aus deren Vielfältigkeit sie zuletzt als einfache Gestalt so scheinbar fertig von Anfang an hervorging, wie Goethe's Tragödie in ihrer letzten Fassung sie erscheinen läßt.

Und in der That, es ist dies der Fall gewesen. Doch nicht von Iphigenien allein habe ich hier zu reden, und nicht von Allem hier zu sprechen, was auf die Entstehung der Gestalten der Goethe'schen Dichtung von schöpferischem Einfluß war: nur das soll hier zur Sprache kommen, was Goethe für seine Gestalten der Skulptur und Malerei zu verdanken hatte. Dies festzustellen, ist von Wichtigkeit. Nicht weil es eine leere Neugier nach den persönlichen Verhältnissen des Dichters als Ursprung seiner Figuren befriedigte, wie etwa die Frage: bis zu welchem Grade Goethe Minna Herzlieb leidenschaftlich geliebt haben müsse, um die Ottilie der Wahlverwandtschaften aus ihr zu bilden, sondern weil die Feststellung, welchen Zuwachs an dichterischer Fähigkeit Goethe durch den Einfluß der bildenden Kunst empfangen hat, einen der Beweise für die Wahrheit bildet, daß wahrhaft künstlerisches Schaffen nicht aus dem Bereiche einer einzigen Kunst heraus möglich sei, sondern daß es für

meisterhafte Ausübung jeder einzelnen Kunst des Einflusses aller Künste bedürfe. Wir sahen, wie bei Phidias den Versen Homer's die Idee des Zeus entsprang, wir sahen, wie der Einfluß antiker Skulptur Raphael's Madonna mit hervorrief; wir gewahren, wie die Blüthe der italienischen Malerei und Skulptur eng zusammenhing mit dem Studium der Dichter, besonders Dante's; während auf der andern Seite offenbar ist, daß wo Dichter oder bildende Künstler sich, als müßten sie fremden beirrenden Einfluß von ihren Werken fern halten, auf ihr eigenes Gebiet zurückziehen, ihre Werke darunter leiden.

Weil Goethe vor kaum vierzig Jahren gestorben ist und weil der Einfluß ein zu bedeutender war, den er auf unsere Epoche als alter Mann ausgeübt hat, so pflegt nicht immer bedacht zu werden, daß Goethe's Jugendzeiten, in denen er die entscheidenden Eindrücke empfing und am kräftigsten gestaltete, einer Epoche angehören, die von der unsrigen ganz verschieden war. Das Wesen dieser für uns vergangenen Zeit müssen wir im Auge haben, um uns darüber klar zu werden, wie Goethe in seiner wichtigsten Lebenszeit den Erscheinungen sich gegenüberstellte.

Es handelt sich um die zwischen Reformation und französischer Revolution zwischeninne liegenden Jahrhunderte, welche, als Ganzes genommen, in der Geschichte des menschlichen Fortschrittes eine feste Masse bilden. Das innere Leben dieser beiden Jahrhunderte war so gut wie erschöpft als Goethe jung eintrat. Ein Drang erfüllte die Menschheit, aus den 200 Jahre lang getragenen Formen herauszutreten, sich neu zu konstituiren, sich auf frisch umgegrabenem Boden in neuen Trieben verjüngt zu sehen. Zugleich aber waren die Jahre noch nicht gekommen, wo für solche Wünsche eine praktische Lösung möglich schien. Und deßhalb, wenn in Goethe's Jugendtagen von Dichtern und Denkern aus dieser Sehnsucht heraus neue Reiche konstruirt wurden, für ideale Bewohner, so konnten zur Verkörperung

solcher Gedanken doch stets nur die hervorgebrachten Formen verwandt werden, wie von Raphael für seine Madonnen die gewohnten Atelierformen des Perugino.

Denn nichts scheint dem rückblickenden Auge leichter und natürlicher, als der Uebergang einer Epoche in die andere, nichts aber ist schwerer, als für die im alten Leben noch befangenen die ersten Schritte in der neuen Richtung zu thun. Ein ganz allmächtiges Gefüge war für das 17. und 18. Jahrhundert geschaffen worden. Nicht nur, daß Luther für das nördliche Deutschland, das Tridentiner Konzil für so ziemlich den Rest des damaligen Europa's England ausgenommen, neue, eisenfeste religiöse Formen geschaffen hatte: auch der politische Zuschnitt des Erdtheils war ein anderer geworden. Verschwunden die alte Macht der Städte, mit der gewaltigen hieb- und stichfesten Macht der Venetianer als ihrem höchsten Ausdrucke; statt dessen das bis dahin verachtete Römische Kaiserthum in die die ganze Erde überspannende Habsburger Hausmacht umgewandelt, deren Wettstreit mit Frankreich um die Suprematie in Europa den Inhalt aller Kämpfe bildet. An Stelle der alten freien Bürger und des fast unabhängigen hohen und kleinen Adels, landesherrliche Beamte und Offiziere in erster Linie. Beseitigt die bis dahin herrschende Verwirrung und Unordnung, zugleich aber auch die alte Freiheit, in welcher individuelles Leben sich zur höchsten Ergiebigkeit gesteigert hatte. An ihre Stelle gesetzt Subordination und Massenwirkung. Die Unwahrheit des so sich bildenden Zustandes, zu dessen Aufrechterhaltung es bald politischer und religiöser Inquisition bedurfte, wird in seltsamer Deutlichkeit verrathen durch die Figuren der damaligen Kunst und Dichtung, deren Zeugniß um so unverfänglicher ist, als Niemand wohl daran dachte, sie würden jemals daraufhin in Untersuchung gezogen werden.

Nichts unschuldigeres als ein Portrait. Bis zu den Zeit- wo dieser Umschwung sich vollzog, stellen die Maler den Mens

so treu als möglich dar. Nur behutsam werden Unschönheiten gemildert. Raphael malt den schielenden Inghirami, ohne irgend den Fehler durch einen Schatten oder eine Kopfwendung verdecken zu wollen, als sei ihm die Aufgabe gestellt worden, ein paar schielende Augen anatomisch richtig darzustellen. Das einfachste Licht wird gewählt, keinerlei künstliches Gefühl in die Züge hineingetragen, sondern klar und nüchtern, wie der liebe Tag den Menschen erscheinen läßt, sucht man ihn abzukonterfeien.

Kaum aber trat jener Umschwung ein, als diese peinliche Sorgfalt der Wahrhaftigkeit dem Bestreben Platz machte, mit dem Portrait eine vortheilhafte Wirkung hervorzubringen. Das Individuelle tritt zurück zu Gunsten eines gewissen Durchschnittscharakters. Man legt den Männern etwas straffes, martialisches in Blick und Haltung, und sucht die Frauen unter Annäherung an einen konventionellen Typus, der einmal als schön galt, so vortheilhaft als möglich darzustellen. Reihen von Portraits aus derselben Malerschule sehen deßhalb, leichthin betrachtet, oft aus, als seien es lauter Verwandte oder Geschwister, die einander bis auf einen gewissen Grad ähnlich sehen. Alle scheinen denselben Gedanken zu hegen: „erscheine ich auch vornehm genug?“ Sosehr wird diese, besonders von spanischen Meistern aufgebrachte Erhöhung des gewöhnlichen Menschen, der im Portrait wenigstens eines bedeutenderen Ranges sich erfreuen sollte als das Leben ihm sonst zugestand, zum Hergebrachten, daß die Schmeichelei als eine Pflicht des Künstlers sich von selbst verstand und die bescheidene Weise der älteren Meister als eine absichtliche Herabsetzung der portraitirten Person erschienen wäre. Früher, als das städtische Leben die Familien täglich dicht einander vorüberführte, wo Jeder, unabhängig vom Andern und für sein Schicksal allein verantwortlich, den Nebenmenschen schärfer aber auch unbefangener beobachtete, wäre ein Aufpuffen der Natur zwecklos und lächerlich gewesen. Jetzt aber, wo Jeder=

mann imponiren sollte oder auch mußte, bedurfte es der künstlichen Nachhülfe.

Wenn Raphael und Michelangelo Gottvater oder Christus darstellen, so ließ die ihrer Zeit frische Bekanntschaft mit den Werken der antiken Kunst einen Anflug fast heidnischer Majestät in die beiden Gestalten hineinfließen, welche mit der Auffassung der Bibel nichts gemein hat und durch welche Raphael und Michelangelo selbst schon als die unschuldigen Urheber dessen dastehen, was in den beiden auf das ihre folgenden Jahrhunderten geschah. Dennoch, wie sehr scheinen sie nur die höchste Schönheit und Erhabenheit verkörpern zu wollen, während Rubens und van Dyck nur äußerlichen Pomp darstellen. Mit der heroischen Miene eines vornehmen Mannes lassen sie Christus segnen oder verurtheilend auftreten. Mit welcher Eleganz er auf Paul Veronese's Hochzeit von Cana die Honneurs der Tafel macht, an der er Wasser in Wein verwandelt! Aus dem Christus der Bürger und armen Leute war ein Christus der Vornehmen geworden, dessen gesammte Umgebung in die höhere Sphäre gerückt werden mußte. Lebrun's große Kreuzigung ist aus Edelinck's prachtvollem Stiche bekannt. Um den am Kreuze hangenden sehen wir eine Schaar in dichtem Gedränge flatternder Engel, umrauscht vom elegantesten Faltenwerk, lauter junge Mädchen von siebzehn oder achtzehn Jahren, die in den mannigfachsten theatralischen Stellungen ihren Schmerz und ihre Verzweiflung zu erkennen geben. Michelangelo oder Dürer, welche diese Scene des Jammers mit dem tiefsten Ernste aufgefaßt haben, würden erschrocken gewesen sein über solche Darstellungen, deren es bedurfte, um die Kapellen von Versailles und Aranjuez würdig zu schmücken. Es schien unmöglich damals, das menschlich Ideale anders zu erblicken, als in den Windungen des Körpers, welche von spanischen und, später, französischen Tanzmeistern erfunden, durch ganz Europa Nachahmung fanden.

Die gesammte Geschichte, heilige wie weltliche, ward nach

diesem Muster neu umgearbeitet. Aus den Figuren der christlichen Mythe und Legende und denen der heidnischen alten Mythologie ward eine große sich ähnlich sehende Gesellschaft geschaffen, zu welcher unzählige Personifikationen und Allegorien hinzutraten, bei denen man gar unsicher war, ob sie christlicher oder heidnischer Abkunft seien. Wer weiß, wo jene Götter und Göttinnen, welche Mäßigkeit, Gerechtigkeit, Frieden und Krieg, Ackerbau und Viehzucht, Schmerz und Freude darstellen, und die sowohl in die Kreise des alten Jupiter eingeführt, als in denen der Apostel und Heiligen gern gesehen waren, eigentlich herstammten? Auf den Dachecken aller Paläste und Kirchen, über allen Fenstern an Thoren und Triumphbögen, auf Brücken und Rampengeländern stehen sie. Hier war es wieder gelungen, ein Volk von Statuen zu schaffen, aber ein gänzlich inhaltloses. Doch nicht die Skulptur allein brachte die Gestalten mit meist kolossalen Körpermassen hervor, welche die Welt enge machten: sehen wir, wie Rubens in Paris die Geschichte Heinrich's IV. und der Maria von Medici verherrlicht hat; wie da durch das Gewimmel des Hofes die eleganten nackten Repräsentanten und Repräsentantinnen all der Glückseligkeiten und Tugenden verschiedenster Art sich durchdrängen, von denen der Lebenslauf dieses Königs und seiner Gemahlin begleitet sein sollte! Es ergötzt uns, zu sehen, wie Rubens diese endlosen Darstellungen auf die Leinwand schleuderte, wie Niemand es ihm heute nachzuthun vermöchte; aber fragen wir im Großen und Ganzen nach dem Geiste jener Zeit, so erscheint uns die Welt von damals als eine märchenhafte Maskerade, aus der sich loszuwinden nur einsamen Geistern gelang, deren Schule, im Verborgenen arbeitend, keinen Einfluß hatte auf den Strom der menschlichen Begebenheiten.

Dennoch müssen wir zugeben, daß in den Zeiten Ludwig's XIV., an dessen Hofe die steife spanische Etiquette zum europäischen Weltgebrauche die rechte Weihe empfing, eine ge-

wisse Grazie, Naturwüchsigkeit und schöpferische Originalität herrschend waren, welche Voltaire wohl zu dem Gedanken verleiten konnten, ein Siècle de Louis XIV. als letztes neben die Jahrhunderte des Perikles, Augustus und das der Medicäer zu setzen. Welchen Anblick aber bietet das darauf folgende achtzehnte Jahrhundert dar! Nicht mehr stand man am frischen Gewässer der italienischen Renaissance, um Neuigkeiten zu schöpfen. Neues aber sollte und mußte erfunden werden. Auf die abgeschmacktesten Absurditäten verfiel man, um sich den Anschein zu geben, man bringe etwas neues, und um zu verstecken, daß man sich immer nur selbst wiederhole. Die Götter- und Heldenwelt ward matt und kränklich und Niemand glaubte mehr daran. Man lachte sie aus und persiflirte sie, kopirte ihre Gestalt aber immer dennoch. Oder man wollte mit Gewalt zur Natur zurück, ohne freilich zu wissen was Natur sei. Man glaubte, das Geheimniß liege darin, überhaupt alle Schule abzustreifen und genau so die Dinge abzubilden, wie das Auge sie zu erfassen schien. Stoffe und Möbel wurden mit hingebender Treue wahr dargestellt. Auf die Darstellung der Leidenschaften verzichtete man, um die Gefühle, die das gewöhnliche Leben bot, zu schildern. Nicht aber aus Liebe zur Wahrheit, im Sinne der alten Meister, ward dieser Weg eingeschlagen, sondern aus Rathlosigkeit. Sehnsüchtig stand man in der Theatergarderobe einer abgethanen Zeit und erwartete von der Zukunft neue Offenbarungen, für die man sich begeistern könnte.

So war die Welt bestellt in den Tagen, als Goethe jung und thatkräftig in die Literatur eintrat. Nach verschiedenen Richtungen hin sehen wir ihn Grund und Boden suchen. Seine früheren Gedichte zeigen, wie er nachahmend bald hier bald dort sich anschließt. Ganz im Anfang hat er noch mit Göttern, Göttinnen und arkadischen Schäfern zu thun. Sein Werther ist durch Rousseau's Neue Heloise hervorgerufen, sein Clavigo in Anlehnung an Beaumarchais' Theater gedichtet, das dem

gleichen Drange, auf die ungeschminkte Natur zurückzugehen, seine Form verdankte. Goethe's Haß gegen Wieland entsprang der Abneigung gegen die unwahre Oberflächlichkeit der hergebrachten französischen Manier, in der er diesen, zum Schaden der Nation, wie er glaubte, fortarbeiten sah. Endlich in Götz von Berlichingen schien Goethe sich den wahren Bereich der Idealität entdeckt zu haben. Nicht mehr Persien oder China, wohin die Franzosen ihre idealen Begebenheiten zuletzt zu verlegen pflegten, sondern das ächtdeutsche Jahrhundert Luther's sollte den Tummelplatz für die Gestalten der Dichtung liefern. Dürer war von jeher Goethe's Liebling gewesen: seine Figuren belebten diesen Schauplatz. Der Straßburger Dom hatte Goethe entzückt: diese Architektur sollte den Hintergrund geben. Hans Sachsens Sprache schien der unschuldige Naturlaut jener einfachen Menschen, deren jeder sein Schicksal in der eigenen Faust verschlossen hielt. Und dennoch, mit welcher Begeisterung Goethe sich in dieses Wesen der Biederkeit und Kraft hineinarbeitete: es lag kein weiterer Fortschritt für ihn darin, und so sehen wir ihn, es war die Zeit, wo er nach Weimar ging, innehalten, als sei nichts mehr für ihn da, das sich dichterisch gestalten ließe. Die Jahre des Suchens und Ringens nach der rechten Form und dem rechten Inhalte nahmen ihren Anfang, aus denen nichts als die in Italien erlangte Berührung mit den Meisterwerken der bildenden Kunst ihn endlich zu der wunderbaren Vollendung begonnener Arbeiten erheben sollte, durch die er von da an als der größte Dichter des Deutschen Volkes dasteht.

Goethe's Vater war Kunstliebhaber gewesen im Sinne eines reichen Frankfurter Patriciers. Was da im Hause gehegt und gepflegt wurde, steht in Wahrheit und Dichtung anmuthig genug zu lesen. Da kaufte und bestellte man Stillleben, Blumenstücke, Landschaften, Familienscenen im Schäfercostüme; Roccoco, mit einem Worte. Als Goethe von Leipzig aus seine erste Reise nach Dresden unternahm, wohin die Gallerie als jungen Studenten

ihn lockte, war sein Auge so wenig auf anderes als holländische Meister eingeübt, daß er die Gemälde der großen Italiener kaum verstand. Wer ihn dort in das Wesen der Kunst tiefer einzuführen suchte, war Heinecken, Direktor der Gallerie, heute noch bekannt durch sein Urtheil über die damals nicht allzulange angekaufte Sistinische Madonna, die er für ein mittelmäßiges Machwerk erklärte. In Leipzig war Oeser Goethe's Freund und Berather. Bei ihm lernte er allerlei Kleinigkeiten radiren, wovon noch vorhanden ist. Die Antike staunte er dort zuerst an, dann in Mannheim, näher brachten sie ihm die käuflichen stumpfen Abgüsse, welche handelnde Italiener mit nach Frankfurt brachten. Ungenügende Kupferstiche mußten hier und bei den Werken Raphael's die Vermittler sein. Nirgends ein Buch mit vernünftigen soliden Aufschlüssen über die Geschichte der neueren Kunst. Dürer war der einzige Meister, der sich in seinen eigenen Stichen als Individualität erfassen ließ, die man empfinden, studiren und lieben konnte. Hier fand doch ein unmittelbarer Verkehr statt. Goethe sammelte seine Blätter eifrig und flößte dem Herzoge die gleiche Neigung ein. Er zeichnete selbst Köpfe und Landschaften nach der Natur, und suchte den Weimeraner Künstlern Bestellungen zu verschaffen. Aus jenen ersten Zeiten stammt der Neptun auf dem Marktbrunnen in Weimar — recht ein Abkömmling jener mythologischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts.

Wie sehr Goethe unter der Herrschaft des Gefühles stand, es sei eine Lücke in seinem geistigen Dasein, es mangle ihm etwas, das er selbst nicht genau zu bezeichnen verstand, dafür spräche allein schon die immer stärker werdende Sehnsucht nach Italien. Vieles war begonnen — er hatte sich nicht entschließen können, es für fertig zu geben. Er änderte unaufhörlich daran, es war, als könnten Iphigenie, Tasso, Egmont, Faust sich nicht zur Vollendung runden. Endlich ein Entschluß: er reißt sich los, und kaum hat er Italien betreten, als es ihm wie Schuppen

von den Augen fällt. Mit vollen Zügen athmet er endlich die Luft ein, in der seine Gestalten und er selbst zur Reife gedeihen. Von dem Moment an, wo Goethe mit der bildenden Kunst der Renaissance und des Alterthumes in Rom zusammentraf, erlangte er die Macht, seinen Gestalten das höchste auf sich selbst beruhende Leben einzuflößen, das sie wie eigene selbständige Personen erscheinen läßt, die ihr besonderes, von dem des Meisters unabhängiges Dasein führen. Jetzt wurde Iphigenie die letzte Form gegeben und sie gewann die Kraft, so leibhaftig vor unsere Sinne zu treten, als hörten wir den Schleier rauschen, wenn sie am Meere die Arme ihrem Vaterlande entgegenbreitet. In Bologna, noch vor dem Eintritte in Rom, fand Goethe eine dem Raphael zugeschriebene Heilige Agathe: kein Wort, schreibt er, werde ich meine Iphigenie sagen lassen, das ich dieser Gestalt nicht auf die Lippen legen dürfte. Goethe, dessen Grundzug eine durchdringende Scheu vor Leere und Unwahrheit war, hatte seine Tragödie nicht als vollendet erachten können, so lange für Iphigeniens Gestalt und für das Land, in das er sie versetzte, die eigene Erfahrung fehlte. Italiens Kunst und Natur lieferte ihm was er bedurfte. Aus allen Sammlungen und aus dem Volke selbst flogen die Züge ihm zu, aus deren Zusammenklang dann die eine Gestalt sich bildete. Und so Tasso, so Egmont, so Faust. Sie sind fertige Männer und suchen ihre eigenen Wege auf. Was wir von ihnen durch Goethe's Dichtung empfangen, scheint uns gleichsam nur ein Bruchstück ihrer Existenz zu sein, dessen gesammter Umfang dem Dichter allein bekannt war. Vieles hätten sie noch sagen können, das sie uns nicht vertrauten; wie wir auch nicht denken können, Raphael's Sistina sei nichts weiter, als das Stück gemalter Leinwand, das wir vor uns haben. Nichts als eine Art Bann und Schicksal zwänge sie, scheint es, uns immer nur den einzigen gemalten Anblick ihrer Gestalt zu gewähren, zwänge so auch Iphigenie, statt uns ihre Seele noch weiter zu enthüllen, immer die gleichen Verse zu wiederholen.

Was ich symbolisch sagen will mit diesem Vergleiche ist, daß Raphael und Goethe durch Farben und Worte zwei Gestalten so intensiv hinzustellen wußten, daß sie von diesen Farben und diesen Worten ganz unabhängig erscheinen. Weder Schiller, noch Klopstock, noch Herder, oder die andern Dichter neben Goethe haben dies vermocht, einen einzigen ausgenommen: Lessing, der im Nathan einen Charakter für sich geschaffen hat. All den Andern aber auch lag die bildende Kunst ferner, nur Lessing hatte wie Goethe von Anfang an die Blicke darauf gerichtet. Auch ihn trieb instinctive Neigung den Werken der italienischen und antiken Kunst entgegen, um lebenverleihende Kraft aus ihnen zu ziehen. Und wie Goethe hat Lessing sein Leben lang sich angelegen sein lassen, für die Verbreitung richtiger Gedanken über bildende Kunst im Volke thätig zu sein.

Wenn Phidias aus dem Gedichte Homer's die Gestalt seines Zeus aufstieg, so wäre bei Goethe vielleicht aus dem Anblicke dieses Zeus wieder eine Ilias entstanden. Die Einwirkung der Antike auf Goethe's dichterische Fähigkeit war so groß, daß wie eine Erleuchtung und fast plötzlich die Macht über ihn kommt, die Dinge nun vor uns erscheinen zu lassen, als hätten wir Gebilde der Natur selbst vor Augen. Verschwunden das frühere Streben nach bloßer Natürlichkeit: nicht darauf mehr kam es ihm an, sich scheinbar gehen zu lassen und den Anschein künstlerischer Form zu fliehen, sondern darauf, der Sprache als dienenden Materials ganz Herr zu sein, damit die Anschauung des Dichters, fast als bedürfe es der Worte gar nicht, unmittelbar in uns überzugehen scheine. Das war es, was die antiken Bildhauer mit dem Marmor, die italienischen Meister mit Farben vermochten. Im Anblicke der vollendeten Kunstwerke der früheren Zeit eignete Goethe sich selbst die Kraft an, seiner Sprache die Vollendung zu geben, welche ihr von nun an den unverkennbaren Stempel Goethe'schen Ursprunges aufdrückt. Das war die Macht, welche Schiller nach Goethe's Rückkehr aus Italien nun an ihn

fesselte. Wir wissen, wie schroff Schiller sich früher Goethe entgegengestellt; wir sehen nun, mit welcher fast ängstlichen Verehrung er sich an ihn anschließt und ihm unterordnet.

Goethe, in Weimar wieder heimisch geworden, begann das Seinige zu thun, die in der Fremde empfangene Wohlthat seinem Vaterlande zu Gute kommen zu lassen. Der Boden war kein unvorbereiteter. Er selbst hatte sich, was speziell die Antike anlangt, mit den Anschauungen bereits ausgerüstet nach Italien aufgemacht, welche Winckelmann, dem persönlich er in Rom freilich nicht mehr begegnen durfte, der Welt erschloß. Die auf Wiedererweckung des ächten Alterthums gerichteten Studien waren vor Goethe schon zu einem Strome geworden, von dessen Wellen er sich nur tragen zu lassen brauchte. Hierfür also wirkten auch Andere. Aber für die Meister der Renaissance, für Raphael, Lionardo und Michelangelo und ihre Nachfolger bedurfte es Goethe's treibender Thätigkeit. Und es kann gesagt werden, daß die wissenschaftliche Behandlung der modernen Kunstgeschichte in Deutschland, ihre Einführung in den Bereich der allgemeinen Bildung zumeist Goethe's Werk gewesen sei.

In Weimar fanden diese Bestrebungen jetzt einen natürlichen Mittelpunkt. Goethe's Korrespondenz und eine lange Reihe größerer oder kleinerer litterarischer Arbeiten auf diesem Gebiete, vereinigt mit dem, was außerdem unter seiner Anregung dort und anderweitig (durch Moritz in Berlin z. B.) gewirkt und geschrieben wurde, lassen erkennen, mit welchem Ernste er die selbstgestellte Aufgabe nun verfolgte. Goethe's Natur war eine bedeutende Dosis wissenschaftlicher Betrachtungsgabe zugemischt, der pedantische Eifer seines Vaters kam in seinem eigenen Wesen geläutert und erhoben gleichsam zur Wiederholung. Und wenn Mancher, der das Weimeraner Kunstleben oberflächlich betrachtete, in den dortigen Bemühungen etwas unzureichendes, dilettantisches erblickte, so mußte tieferer Auffassung der ungemeine Nutzen dieser ganz freiwilligen Thätigkeit offenbar werden.

Heute, wo über Deutschland ein Netz von Museeen und öffentlichen Sammlungen jeder Art gespannt ist und die Universitäten von Neuerer Kunstgeschichte Notiz zu nehmen beginnen (während zu Goethe's Zeiten selbst die Geschichte der antiken Kunst sich auf Universitäten als Lehrgegenstand zu zeigen kaum hätte wagen dürfen), begreifen wir nicht sogleich die Wichtigkeit des Weimaraner Kunstinteresses. Wir müssen den heutigen Zustand fast ganz hinwegdenken, gerade so wie wir die Residenzen Berlin, Wien, München u. s. w. als nicht vorhanden annehmen müssen, wenn die Bedeutung der freien Städte Nürnberg, Augsburg, Straßburg, Basel u. s. w. für Kunst und Wissenschaft der Reformationszeit zu ermessen ist. Goethe und Weimar waren vor achzig Jahren ein Centrum für Deutschland. Unausgesetzt hält man von dort aus den Verkehr mit Rom aufrecht und vermittelt Bestellungen, Ankäufe und Unterstützungen. Wäre Carl August, dessen Mitwirkung Goethe hier unausgesetzt zu Hülfe kam, eine Natur gewesen, der es etwa nur auf Befriedigung der Eitelkeit oder auf den Gewinnst vorübergehenden Reizes ankam, so hätte beider gemeinsames Wirken so reiche Frucht nicht tragen können. Der Herzog aber, der als Mann Goethe zum Freunde, als Fürst ihn zum höchsten Beirathe auf Lebenszeit erwählt hatte, war viel zu scharf in der Schule des Lebens mitgenommen worden, um sich, wäre nur von einer Liebhaberei Goethe's für bildende Kunst die Rede gewesen, nicht ironisch passiv zu verhalten und nur von Weitem zuzusehen. Allein mit voller Erkenntniß dessen, worauf es ankam, ging er auf Goethe's Gedanken ein. Mit geringen Mitteln ward viel geleistet. In Weimar ist Carstens' Nachlaß angekauft worden. Dort fanden Meier und Fernow, ausgezeichnete Schriftsteller über neuere Kunst, eine Heimath. Eine Zeitschrift, die Propyläen, ward begründet für diese Zwecke. Konkurrenzen mit Preisen für öffentlich gestellte Aufgaben wurden ausgeschrieben. Durch sein Werk über Winckelmann hat Goethe das Verständniß für

die Leistungen des großen Mannes erst begründet. Seine Uebersetzung der Selbstbiographie des Benvenuto Cellini lenkte zuerst die Blicke auf die Lebensläufe der italienischen Meister innerhalb der Geschichte ihres Landes. In den Propyläen wurde eine Geschichte der italienischen Kunst begonnen. Von Goethe ab erst ist die Betrachtung Raphael's und seiner Genossen bei uns populäres Studium geworden. Von Weimar ging damals eine geistige Arbeit aus, deren Umfang und deren Resultate uns heute beschämen würden, wäre die Bedeutung dieser Arbeit nicht schon so unbekannt geworden, daß man sich ihrer kaum mehr erinnert.

Wir sind heute soweit gekommen bereits, Goethe als einen ungeheuren Dilettanten anzusehen, der Alles umfassen wollte, nichts aber mit der rechten wissenschaftlichen Schärfe angriff. Wird doch über den gewaltigen Geist Humboldt's hier und da in diesem Sinne geurtheilt. Diese universalen Geister und die Natur der Dienste, die sie geleistet haben, ist man noch nicht im Stande, historisch zu würdigen. Man ist sich nicht bewußt, welche Aufgabe innerhalb ihrer Zeit ihnen gestellt war, weiß nicht, wie unentbehrlich sie waren und wie unermüdlich in ganz freiwilliger Thätigkeit. Man muß Goethe's Briefwechsel überblicken (von dem doch so Vieles noch ungedruckt liegt), um zu gewahren, wie viel Schicksale durch seine Hände gingen. Ueberall stand er Rede, überall half er, seinen ganzen geistigen Vorrath hatte er stets in baarem Gelde bei sich. Es giebt einen wenig gekannten Brief seiner Hand vom Jahre 1796. Ein liefländischer Edelmann, der architektonischer Studien wegen nach Italien gehen will, wendet sich an ihn. Goethe, auf der Reise, ohne Bücher und nur auf sein Gedächtniß angewiesen, giebt ihm eine ausgedehnte Anweisung. Man erstaunt über das Zuhausesein auf diesem Gebiete. Goethe's Kraft lag in der Richtigkeit seines Gesichtskreises. Er war eine durchaus praktische Natur. Er übersah das geistige Leben der Nation, war sich seines Einflusses

bewußt, und suchte ihn, ohne irgend Zwecke für seine eigene Person, auf das segensreichste anzuwenden.

Indessen Goethe, dem es beschieden war, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts so unwidersprochen seine Gedanken in Deutschland aufgenommen zu sehen, sollte nun plötzlich erfahren, wie zwischen die Saaten, welche er gesäet, andere Hände anderen Samen streuten.

Die Kulturentwickelung innerhalb deren Goethe sich entwickelt hatte, war ohne Beimischung praktisch politischer Gedanken gewesen. Nationale Eifersucht der Nationen hatte immer bestanden, jedoch nur im Wetteifer sich geltend gemacht, und nirgends nationale Abschließung auch nur als möglich erscheinen lassen. Für die Welt vor der französischen Revolution gab es nur die allgemeine einheitliche europäische Kultur, an der jeder Theil zu haben suchte. Man sprach und las mit Vorliebe französisch in Deutschland ohne im mindesten dadurch seine nationale Pflicht zu verabsäumen.

Nicht sosehr die Anfänge der französischen Revolution als die napoleonischen Kriege brachten eine unerwartete Zerstörung dieser friedlichen Anschauung mit sich. Die Nationen, die sich zuerst durch ein allgemeines Band philosophischer Menschenliebe brüderlich zur Freiheit vereinigen wollten, fielen bald einander wüthend an. Deutschland unterlag damals Frankreich. Wir wissen, welch ungeheuren Einfluß die Jahre der Unterdrückung auf uns hatten. Aus demselben Gedanken, aus dem die französische Revolution erwachsen war: daß ein Volk in seiner Gesammtheit gleichsam ein einziges lebendiges Wesen sei, ein Geschöpf, das frei über sein Schicksal zu verfügen habe, und dem das Leben des Einzelnen geweiht sein müsse, schöpften wir jetzt die Kraft, die verlorene Freiheit zurückzuerobern. Ganz neue Gedanken erfüllten die Deutsche Jugend. Deutsche Kultur, Deutsche Sprache und Kunst standen als heilige Symbole obenan. Die Geschichte der alten Kaiserzeiten stieg in märchenhaftem Glanze

neu auf. Ihren Denkmalen wohnte rettende Kraft inne, während die Litteratur und Kunst der antiken und der romanischen Völker nichts mehr an begeisternden Gedanken zu enthalten schien.

Und gerade was Kunst und Wissenschaft anbetraf, halfen die traurigen Zeiten eine Fülle neuen Materials aufthun, das bis dahin verschlossen gelegen hatte. Aus den von den Franzosen geplünderten Stiftern, Klöstern, Kirchen, Rathhäusern und Sitzen des Adels wurden ganze Massen von Gemälden und Kunstwerken aller Art herausgerissen. Vieles ging zu Grunde, beinahe Alles aber, bis dahin an fester Stelle und meistens kaum sichtbar, wurde bewegliches erlangbares Gut. Damals begannen die Gebrüder Boisserée am Rheine ihre Sammlung älterer Deutscher Gemälde, welche, einmal beinahe für Berlin angekauft, jetzt als vornehmste Quelle Deutscher Kunstgeschichte in München sind. Dieselben Boisserée faßten den Gedanken der Wiederherstellung des Kölner Domes, deren alte Risse sie auffanden. Für die Behandlung der älteren Deutschen Dichtung wurden auf dieselbe Weise Bücher und Pergamente sichtbar. Ueberall arbeitete man in dieser Richtung, suchte man, fand man und lockte die besten Kräfte für die neue Arbeit an sich.

Hierfür nun sollte auch Goethe sich begeistern. Cornelius, der junge Maler der neuen Epoche, hatte Zeichnungen zum Faust gemacht. Bekannt war Goethe's Lobgedicht in Prosa auf den Straßburger Münster. Goethe hatte den Götz gedichtet. Es schien undenkbar, daß Goethe, der den Homer so gut zu würdigen wußte, die Nibelungen, diese Deutsche Ilias, nun nicht am besten verstände. Die politische Wichtigkeit dieser Bestrebungen war so groß, daß eine Abwehr seinerseits unmöglich wurde.

Goethe's Natur schon widersprach es, sich etwas aufdrängen zu lassen. Und ferner: wo der Strom der großen Masse auf die Dinge losging, war für ihn das eher eine Mahnung, zurückzutreten. Und endlich, er war ein Mann damals über fünfzig, die alte Begeisterung für nationalen Stoff war längst vorüber,

und was er der Antike und den Italienern zu verdanken hatte, wußte er zu genau. Allein er begriff die Pflichten der Stelle, die er als allgemeine Macht in Deutschland inne hatte, und wenn für die Sorgfalt, mit der er sie erfüllte, kein Zeugniß da wäre, als sein bis zum Tode dauernder Verkehr mit den Boisserées, so wäre dies genügend, die ganze Bedeutung seines Wirkens auch nach dieser Seite hin zu offenbaren. Hindern konnte ihn das freilich nicht, an der Ueberzeugung festzuhalten, es lasse eine nationale Kunst sich nicht dadurch aus dem Boden stampfen, daß man, Alterthum und Renaissance ignorirend, an die äußeren Formen vergangener Jahrhunderte nachahmend wieder anknüpfte, als bedürfe es überall nur des guten Willens bei Künstlern und Publikum, um die Entstehung einer besonderen Geistesblüthe zu bewirken. Goethe beharrte dabei, der griechischen Kunst die höchste Stelle zu bewahren in seinem Herzen, und in wunderbarer Weise hat die aus den Sprachstudien dieser nationalen Richtung hervorgehende allgemeine Sprachvergleichung die Neigung Goethe's gerechtfertigt. Die Entdeckungen sind längst als sicherer Zuwachs unserer historischen Kenntniß angenommen worden, denen zufolge Germanen und Griechen als blutsverwandte Völker demselben indogermanischen Ursprunge entstammten. Den mächtigen Trieb, der uns zu griechischer Literatur und Kunst hinzieht, erkärt diese nahe Verwandtschaft auf das natürlichste, während die gothische Baukunst, die in Deutschland aus einer Nachahmung französischer Muster eindrang, das Eigenthum einer uns unverwandten Nation war, deren eigentlich keltisches Blut gerade in den letzten Tagen mit aller Macht sich offenbart hat.

Goethe hatte noch die Genugthuung, die Zeiten zu erleben, in welchen, neben den nationalen Deutschen Bestrebungen, italienisches und griechisches Alterthum in seine alten Rechte restituirt wurde. Die von den Franzosen in Paris zusammengeschleppten Antiken und italienischen Gemälde sind seltsamer Weise als der

erste Anstoß auch dieses Umschwunges anzusehen. Der Einfluß dieser Sammlungen erstreckte sich bald auf Deutschland und ließ Goethe's frühere Arbeit nicht untergehn. Seine Thätigkeit hatte bei uns die Atmosphäre geschaffen, das Klima gleichsam, in dem Schinkel und Rauch, Wilhelm von Humboldt, Rumohr und Beuth sich zu dem entfalten konnten, was sie geworden sind. Sie wären nicht emporgekommen, ohne daß Goethe ihnen die Straße geebnet. Er gab ihnen die Richtung, er schaffte das Verständniß des Publikums, er endlich lieferte durch sein eigenes gesammtes Auftreten das Beispiel einer ganz auf geistige Arbeit basirten, innerhalb ihres Bereiches fürstlich unabhängigen Persönlichkeit.

Was wir in Berlin aber durch diese Männer Goethe verdanken, für die Erinnerung daran werden Bauten und Monumente noch lange Jahre Sorge tragen. Die Epoche der Herrschaft des Goethe'schen Geistes ist deutlich genug uns allen hier vor die Augen gerückt. Goethe selbst soll in Berlin jetzt ein Standbild empfangen, an der Stelle endlich, an der es von allen zuerst sich hätte erheben sollen. Er bedarf es weniger als daß wir es bedürfen.

Eine Frage wird jetzt herantreten. Friedrich der Große ist für das Volk ein für allemal der alte Fritz, obgleich das hohe Alter, in dem ihn seine Reiterstatue zeigt, nichts mit seinen Kriegen zu thun hat. Er war ein blühender Mann, als er seine Schlachten schlug. Goethe nun stand auch noch in den Dreißigen, als er in Italien Hand legte an die Vollendung seiner Meisterwerke. Alt aber war er, als er innerhalb unserer Epoche den vollen Umfang seines Ruhmes erlangte. In München hat man ihn jugendlich dargestellt, in Frankfurt bejahrter, in Weimar als kräftigen Mann von etwa Fünfzig. Möglich, daß die Berliner Statue die Gestalt geben wird, in der das Volk Goethe einst unter den Unsterblichen erblickt, möglich aber auch, daß, wie bei Rauch und Friedrich dem Großen, es wiederum erst einer neuen Epoche bedarf, um den Künstler hervorzubringen, der die Aufgabe lösen wird.

VI.

Jacob Asmus Carstens.

1866.

Die Natur scheint sich selbst zu widersprechen oftmals. Sie schafft das Schöne und läßt es untergehn. Dem Gemeinen verleiht sie Stärke und Gedeihen, dem Edlen versagt sie die Kraft, nur sich aufrecht zu erhalten. Die Menschen läßt sie sich zu einer, jede Rücksicht wo nur immer möglich befriedigenden Organisation gestalten: diejenigen aber, denen wir am meisten verdanken, läßt sie oft eintreten in diese Ordnung, daß Alles was Andere fördert, *sie* gerade hemmt, ja bis zur Vernichtung zu Boden drückt.

Kein schmerzlicherer Anblick als die Laufbahn eines solchen Schicksals. Man möchte irre werden an der Vorsehung. Die auf gegenseitiger, liebevoller Hülfe beruhende menschliche Gesellschaft erscheint uns dann wie ein trübes Gewässer, in dessen Tiefe ein Vogel hinabgerissen wurde. Das Element, das die Fische und das Gewürm da unten belebt, nimmt ihm den Athem, und bald liegt er todt auf dem Grunde, während die Fische kalt und theilnahmlos wie zuvor durcheinander eilen und ihre Nahrung suchen.

Allerdings, es hat Männer gegeben, auf die dieser Vergleich nicht paßt; denen Alles zu Hülfe kam, wo sie sich zeigten. Die, wie Horaz singt, bei der Geburt die Muse mit freundlichem

Auge angeblickt. Aber diese bilden die Ausnahme. Und sogar, wenn wir ihr Geschick betrachten, scheint ihm etwas zu fehlen, das dem jener Anderen erst die rechte Würze gab; als sei dieses Leiden ein unentbehrlicher Zusatz da, wo eine große Wirkung hervorgebracht werden sollte.

Von einem Manne, dem so die Wege verbaut wurden sein Lebelang, will ich heute reden. Berühmt, aber in seinen Werken kaum gekannt; ein Deutscher Künstler, aber nichts empfangend von seinem Vaterlande, und in Italien von Italienern und Engländern zumeist gewürdigt; ohne Einfluß beinahe auf die Deutsche Kunst seiner Tage, und mit Hohn von den Deutschen Künstlern zurückgewiesen, dennoch von solcher Einwirkung auf die Entwickelung der europäischen Kunst, daß er heute schon als der Urheber der Richtung dasteht, deren Werth und Größe immer deutlicher hervortreten, und die, ich sage dies nicht aus persönlicher Vorliebe, sondern indem ich die Dinge objektiv im Ganzen überschaue, einst als alle anderen Anstrengungen heutiger Kunst überragend dastehen wird. Asmus Carstens ist der Name dieses Künstlers. Ein Mann, der, was die Höhe der Begabung und den Reichthum der Anschauungen anlangt, auf einer Linie mit den allergrößten Meistern steht. Sicherlich hat Jeder ihn einmal nennen hören. Aber nur Wenigen bin ich bisher begegnet, die ein deutliches Gefühl vom Umfange seines Einflusses und von dem Gange seiner Entwickelung gewonnen hatten.

Carstens wurde in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Schleswig auf dem Lande geboren. In einem Alter, in dem Andere, die sich der Kunst widmen, längst selbständig zu arbeiten pflegen, konnte er kaum mit seinen ersten Studien beginnen. Als er sich mit den größten Mühen endlich dahin durchgekämpft, arbeiten zu dürfen und zu können wie er wollte, in den Jahren stehend, in denen bei Andern die rechte Fülle männlicher Produktion erst einzutreten pflegt, mußte er nach kurzer Thätigkeit die Hände für immer sinken lassen. Das Wenige aber, das er

in dieser geringen Zeit leistete, ist bedeutend genug und hat ungemeine Frucht getragen. Denn obgleich Carstens keinen Schüler hatte und seine Werke nicht in öffentlichen Besitz gelangten, um in späteren Zeiten dem Volke sich einzuprägen: sie und der Charakter des Mannes haben dennoch in großen Künstlern fortgelebt, Malern und Bildhauern, und in ihnen wie eine neue Incarnation des hinweggeschwundenen Meisters arbeitend, die moderne Kunst geschaffen und ihr Inhalt, Namen und Würde verliehen. Thorwaldsen in erster Linie, Wächter, Schick und Cornelius empfingen in dieser Schule den entscheidenden Anstoß. Auch Schinkel ging aus ihr hervor. Carstens war der erste bildende Künstler seit Michelangelo, bei dem Charakter und Thätigkeit ein einziges Ganze ausmachten, und das Gefühl von der Nothwendigkeit dieser Vereinigung war es, aus dem die Generation, die nach ihm genannt werden muß, sich bildete.

Denn was die moderne Thätigkeit, wo sie groß und nachhaltig auftritt, in allen Fächern hoch über die früheren erhaben hinstellt, ist diese allgemein als nothwendig anerkannte Verbindung zwischen Leben und Thun, daß jedes Werk ein Denkmal sei der gesammten Existenz. Das giebt Goethe's, Schiller's und Lessing's Schriften ihre Wirkung, das erhebt Beethoven, ja das leuchtet heute selbst aus Wissenschaften heraus, bei denen in früheren Tagen ein dem Charakter des Gelehrten nach eigenthümlicher Antrieb kaum denkbar war. Und das auch kennzeichnet heute die ächte bildende Kunst, und wo dieser Zusammenhang zwischen Werk und Meister fehlt, da ist das Werk in unserer Zeit machtlos. Denn sei immerhin zugegeben, daß es gelingen kann, für Wochen, Monate, ja für kurze Jahre auch heute künstlichen Ruhm aufrecht zu erhalten: keine Macht dennoch ist stark genug, zu verhindern, daß nach Ablauf dieser Zeit all der Ruhm sich in beschämende Lächerlichkeit verwandle.

Jacob Asmus Carstens war der Sohn eines Müllers in

Sankt Gürgens bei Stadt Schleswig. Den 10. Mai 1754 kam er zur Welt. Mit dem neunten Jahre verlor er seinen Vater. Als er im sechszehnten die Schleswiger Stadtschule verließ, fand er sich, seiner eigenen Erzählung zufolge, im Zustande völliger Unwissenheit. Auch seine Mutter, eine feiner gebildete Frau, war gestorben, und dem Willen seiner Vormünder gemäß mußte der junge Mensch als Lehrling in ein Weingeschäft eintreten. All seine Bitten ihn Maler werden zu lassen blieben fruchtlos.

Merkwürdig aber ist dies: er hätte früher bereits treffliche Gelegenheit gehabt, die Malerei zu erlernen, zu der von der ersten Jugend auf seine Neigung stand. Was ihn aber verhinderte hier zuzugreifen, war sein Stolz, und dieser Stolz weht, wie ein schneidender Ostwind möchte ich sagen, sein ganzes Leben durch und hat zum großen Theil seine Schicksale mit gestaltet.

Durch Vermittlung von Freunden nämlich war bei dem damals berühmten, in Cassel wohnenden Maler Tischbein angefragt worden, ob er ihn in die Lehre nehmen wolle. Dieser verlangte Verpflichtung auf sieben Jahre, Lehrgeld nicht, wohl aber die Dienste seines Schülers als eines Bedienten. Dies nun hätte Carstens erduldet, aber daß er auch erforderlichen Falls hinten auf der Kutsche stehen sollte, wenn der Geheimerath Tischbein ausfuhr, schien dem jungen Menschen zu stark und er wies den Vorschlag von der Hand.

Bei seinem Eintritte nun in die Eckernförder Weinhandlung hatte er den Entschluß gefaßt der Kunst zu entsagen. Fünf Jahre hielt er so aus. Allerlei Gemaltes das ihm hier und da zu Gesichte kam, auch kunsthistorische Bücher nährten in der Stille seine alte Leidenschaft, allein er überwand sie wie er sich vorgenommen. Da, durch ein zufälliges Gespräch wird ihm klar, daß seine Vormünder gar nicht das Recht gehabt, so gegen seinen ausgesprochenen Willen über ihn zu verfügen, und von

diesem Moment an stand fest, daß er sich losmachen müsse. Keine Vorstellungen vermochten ihn jetzt zu halten. Er macht sich los und geht nach Kopenhagen.

Hier war das Antikenkabinet mit seinen Originalen und Abgüssen der erste große Anblick, der ihm zu Theil ward und dem er sich so vollständig hingab, daß er ganze Tage in diesen Räumen zubrachte und sich wenn die öffentlichen Stunden vorüber waren darin einschließen ließ.

Hier nun zeigt sich ein zweites, das seine ganze Richtung für die Zukunft kennzeichnet: er fühlte vorerst nur den Trieb, zu sehen, keineswegs den, zu kopiren. Er betrachtete nur. Er umging die Werke und suchte sie sich in jeder Weise einzuprägen. Es schien ihm überflüssig diese Eindrücke auf Papier zu bringen. Und dabei war er bereits zweiundzwanzig Jahre alt und hatte so gut wie nichts gethan bis dahin.

Wir sind im Stande, den Bildungsgang der meisten großen Künstler zu verfolgen. Wir wissen, wie sie schrittweise sich von der Nachahmung bedeutender Vorbilder losmachten. Diese Nachahmung zuerst ist unerläßlich; ohne sie keine Entwickelung; an einer bestimmten Stelle muß man Wurzel schlagen zuerst; Carstens dagegen stellt sich frei dem ganzen Vorrath des Vorhandenen gegenüber, und, während alle die andern nur durch die Hand das Auge zu üben streben, giebt Carstens dem Auge allein den Vorzug. Er will nur sehen. Er verschmähte sogar die Kopenhagener Akademie, welche ihm offen stand. Es erschien ihm unnöthig was dort getrieben wurde. Er läßt sich weder durch die Versicherung fertiger Künstler, denen er begegnet und die ihm zumeist seines Alters wegen von der Künstlerlaufbahn abrathen, irre machen, noch sucht er Gönner zu erwerben. In schroffer Selbständigkeit durch Noth und Entbehrung sich gleichgültig durchschlagend geht er vorwärts in seiner Weise, und so geschieht es, daß er nach mannigfachen Wechselfällen kleinlicher Schicksale sein 28. Jahr erreicht, noch immer ohne etwas gethan

zu haben eigentlich und ohne die entfernteste Aussicht jemals etwas thun zu können.

Alle andern großen Künstler haben begonnen mit einer bestimmten Technik und mit Arbeiten, die sie besser und besser zu vollenden strebten: Carstens dagegen war in keinem Atelier heimisch. Eine Technik, was speciell so genannt wird, erlernte er nie und besaß er nie. Er zeichnete, er machte Ansätze zu Gemälden. Alles handwerksmäßige aber ging ihm ab und blieb ihm fremd sein Leben lang.

Sieben Jahre hatte er in Kopenhagen so gesessen. Sein kleines Erbtheil war verzehrt. Er ernährte sich kümmerlich durch Portraitzeichnen. In die Akademie war er endlich doch eingetreten, als er dann aber gesehen, wie einem talentlosen Schüler dort, im Vorzuge gegen einen weit vorzüglicheren der erste Preis ertheilt werden sollte, erklärte er in der öffentlichen Sitzung, in der auch er eine Medaille erhalten sollte, er weise sie zurück, und wurde darauf hin durch ein förmliches Dekret aus der Anstalt ausgestoßen.

Trotzdem kam im nächsten Jahre von Seiten der Akademie der Vorschlag, er möge sich bei der neuen Preisbewerbung betheiligen. Man erkenne sein Talent und wolle sich über Alles hinaussetzen. Er aber refüsirt auch jetzt. Er bedürfe keine Medaillen und keine Aufmunterung, er sei sich selbst genug. Seine ganze Sehnsucht stand nach Italien, er wollte Michelangelo's Werke sehen. Den geringen Rest seines Erbtheiles wirft er mit den Mitteln zweier anderer jungen Künstler zusammen und im Frühjahr 1783 machen sie sich auf den Weg.

Weiter als bis nach Mantua aber gelangen sie nicht. Das Geld war zu Ende, sie müssen umkehren. Der Verkauf einiger seiner Blätter gewährt die Möglichkeit sich wieder bis nach Lübeck zurück durchzuschlagen. Hier bleibt Carstens. Fünf Jahre sehen wir ihn nun in dieser Stadt sitzen, abermals sein Brod durch Portraitiren erwerbend, von äußerster Dürftigkeit und obendrein

von Schulden gedrückt. Von diesen Portraits ist noch manches vorhanden. Mit der delikatesten Feinheit des Bleistiftes oder Röthels sind diese unbedeutenden Physiognomien von ihm wiedergegeben. Etwa in der Art wie Chodowiecky zeichnete. In seinem elenden Dachkämmerchen aber waren die Wände mit idealen Compositionen bekleidet: Anschauungen griechischen Götter- und Menschenlebens, zu denen ihn seine Lektüre und die tief in ihn eingegrabenen Erinnerungen begeisterten. Leute, die ihn hier trafen, wurden seine Freunde und unterstützten ihn. Er empfängt so endlich die Mittel, sich frei zu machen und Berlin zu erreichen, eine günstige Wendung der Dinge scheint sich vorzubereiten, abermals jedoch gehen zwei Jahre hier in stiller, von Elend getränkter Existenz verloren, bis endlich durch eine geniale Zeichnung die Welt auf ihn aufmerksam wird und es ihm gelingt, mit einem Gehalte von zuerst 150, dann 250 Thalern jährlich als Lehrer an der Akademie angestellt zu werden. Nun erhält er Aufträge. Es sind vor Kurzem erst Werke wieder aufgefunden worden, die er damals hier geschaffen, grau in grau gemalte Deckengemälde. Auch hohe Gönner interessiren sich für ihn, er wird dem Könige vorgestellt, und endlich, es kommt so weit, daß er mit einem Jahrgehalte von 450 Thalern jährlich nach Rom geschickt wird. 38jährig, krank bereits und von der ununterbrochenen Dürftigkeit in seiner körperlichen Lebenskraft untergraben, dennoch aber freudig und mit den gewaltigsten Plänen verläßt er Deutschland. Immer noch nichts hinter sich lassend, was als ein bedeutendes fertiges Werk bezeichnet werden könnte und, das freilich ahnte er damals nicht, nichts mehr vor sich habend, als sechs Jahre und auch diese voller Nachklänge des Elends, das ihn bis dahin begleitet. —

In allgemeinen Umrissen nur habe ich Carstens Leben so zu zeichnen versucht. Es wäre viel zu erzählen gewesen, denn wir besitzen eine Beschreibung seiner Erlebnisse von der Hand eines Freundes, der bis zuletzt bei ihm blieb und dem er die

Anfänge seines Lebens sogar in die Feder dictirt zu haben scheint. Carstens Biographie von Fernow ist ein sehr werthvolles Buch. Vortrefflich geschrieben was den Styl anlangt, voll gesunden Urtheils über die Kunst im allgemeinen, wie über die Kunst der eigenen Zeit, endlich mit genauen Nachrichten über Carstens Werke, deren Entstehungszeit und Deutung dadurch fest bestimmt wird. Kunde empfangen wir von dem Gang seiner geistigen Entwickelung. Von Anfang an verfolgen wir sein Streben nach Umfassen alles Geistigen, sein Bemühen, sich auf die Höhe der Bildung seiner Zeit emporzubringen, als müsse ihm alles übrige dann von selbst zufallen. Dieser Drang, den man die Seele unseres modernen Bewußtseins nennen könnte, muß wie in der Luft geschwebt haben damals, denn woher nahm Carstens diese Lehre, mit der er überall anstieß, an der er beinahe zu Grunde ging und die unerschütterlich in ihm lebendig war? Bei allen früheren Künstlern war das erste: zu leben und dafür vor allem Andern zu arbeiten. Selbst Michelangelo will Geld gewinnen, sei es auch nur für seinen Vater und seine Brüder. Carstens' große Dürftigkeit aber, als er nach Lübeck in Berlin erschien, entstand hier besonders daraus, daß er, als unwürdig erachtend ferner durch Portraitiren sein Brod zu erwerben, mit aller Kraft sich nur auf seine idealen Arbeiten warf und dadurch einsam und brodlos blieb. Zu mächtig aber war das Gefühl in ihm, er dürfe keinem andern Wegweiser folgen, als seinem eigensten Instinkte, wie er ihn vorwärts trieb. Er freilich ging drauf in diesem Kampfe, aber er bildete die Lehre, durch die Männer wie Schinkel und Cornelius so groß geworden sind, die Lehre, daß nicht einseitig Kunst, sondern daß das Leben studirt werden müsse in seinem ganzen Umfange.

Es giebt ein Wort, mit dem man das zu bezeichnen pflegt, was vor Carstens' Zeiten in der Kunst geherrscht. Man sagt, er und seine Schule hätten dem Zopf ein Ende gemacht. Was ist das eigentlich, was so genannt wird?

Wollte man die Technik des vorigen Jahrhunderts mit diesem Worte herabsetzen, so weiß Jeder, wie hoch die Technik damals stand. Bedeutende Künstler haben in jenen Zeiten gearbeitet, Leute, die unfehlbar in das Gebiet des Zopfes zu verweisen sind, deren Werke aber, was die Richtigkeit der Zeichnung sowohl, als was die Farbenbehandlung betrifft, so hoch stehen daß nicht nur Wenige heute ihnen gleich kommen, sondern daß sie sogar, was die Dauerhaftigkeit und den Glanz ihrer Farben anlangt, kaum erreicht werden dürften. Man vergesse nicht, daß in jenen, von Meistern der Zopfzeit geleiteten Schulen mit äußerster Richtigkeit zeichnen gelernt wurde, daß sie die Technik des Kupferstichs in vollkommenstem Maße inne hatten, daß ihnen alle Manieren der Malerei geläufig waren. Man kannte die Proceduren sämmtlich und wandte sie mit Sicherheit an. Die ganze Erbschaft der früheren Jahrhunderte stand zu Gebote, die heute verloren ist, und der man hier und da nur durch Experimentiren wieder auf die Spur zu kommen sucht. Mit einem Worte: alle Vortheile des Vortrages besaß man, nur eins besaßen diese Meister nicht: Selbständigkeit in Wahl dessen was darzustellen war; noch auch, wenn die Wahl getroffen war, Kraft genug, den Gegenstand aus sich selbst frei zur Anschauung zu bringen. Inhaltslos sind ihre Compositionen. Darin allein lag der Zopf. Wie wir im bürgerlichen Leben beim Zopf an gefügige, ehrfurchtsvoll-bedientenhafte, aber gracieuse Nachgiebigkeit denken, an ein Gemisch vom besten gesellschaftlichen Tone und völligem Mangel an Freiheitsgefühl, so in der Kunst haben wir nicht an ein Deficit im Auftreten, sondern an Charakter zu denken. Hier galt es ein neues Gefühl zu erwecken, und dafür arbeiteten die Männer, die die neuere Deutsche Kunst geschaffen haben. Eins aber ging verloren: die feinere Technik. Diese Künstler, denen nicht mehr daran gelegen war glänzende, pompeuse Dinge zu Stande zu bringen, sondern die sich selbst zeigen wollten im Gegensatz zu jenen Bestrebungen, konnten

nicht nach Mitteln greifen die nur verlockt hätten statt zu unterwerfen. Aber so hoch glänzende Farben stehn, wie ja auch im bürgerlichen Leben Reichthum und ein gewisser Ueberfluß keineswegs zu verachten sind: das erste bleibt doch immer die Freiheit, und wo diese fehlt, muß um ihretwillen das Andere zurückstehn. Nur Wenige heute wissen (denn es bedarf bereits des Studiums wieder, um sich dessen bewußt zu werden), was damals zu überwinden war; nur Wenige auch, wie es überwunden ward und wie glänzend der Sieg war. Niemals seit den Tagen Raphael's und Michelangelo's hat das Aufleben der bildenden Kunst solchen Enthusiasmus erregt als die Blüthe, die von Carstens an bis in die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts in Rom zur Erscheinung kam. Künstler aller Nationen hatten ihren Antheil daran. Die heutige Zeit, unsere Verhältnisse, oder wie man nun das nennen will, was momentan herrscht und mit scheinbar unüberwindlicher Verdunklung dem allgemeinen Gefühl die Schärfe des Blickes genommen hat, gestattet uns kaum, frei zu fühlen was damals geschah. Künftige Generationen werden glücklicher sein darin und sich nicht entgehen lassen, stolz zu sein auf diese Römisch-Deutsche Glanzperiode der bildenden Kunst. Die heute zerstreut herumstehenden, in ihrem Zusammenhange untereinander unbekannten, halb vergessenen, halb übersehenen, zum großen Theil sogar man möchte sagen versteckten Werke werden dann eine große Reihe bilden und den Blicken des Volkes eine Entwickelung zeigen, die der Literaturepoche, neben der sie gleichzeitig herging, vielleicht sogar einen Zuwachs noch von Glanz verleiht, und werden dann, wie heute diese literarischen Gewalten reinigend einwirken auf uns alle, auch dem künstlerischen Anschauungsvermögen des Volkes gleiche Dienste leisten.

Carstens nahm als er nach Rom ging seine Zeichnungen mit dahin und hat Vieles dort neu durchgearbeitet. Bis zu welchem Grade er seine Compositionen liebte, sie immer im Geiste vor sich sah und an ihnen besserte und änderte, zeigen einige

auffallende Beispiele. Den Besuch der Argonauten beim alten Centauren Chiron, in dessen Höhle sie sitzen während Orpheus Lieder singt, denen sie lauschen, hat Carstens dreimal umgestaltet. Die erste Auffassung dieser Scene war seine letzte Arbeit in Berlin. Die zweite das erste was er in Rom gethan. Die dritte eine abermalige Umarbeitung in späterer Zeit. Legt man diese drei Blätter nebeneinander, was sehr leicht möglich ist, da zwei derselben sich in den von Müller in Weimar ebenso vortrefflich gezeichneten wie gestochenen Umrissen finden, das dritte Blatt aber in dem von Koch nach Carstens Tode hinausgegebenen ganzen Argonautenzuge vorhanden ist, so zeigt sich in welchem Maße Carstens jetzt fortschritt. Das erste Blatt hat mehr malerisch geordnete einzelne Gruppen, theilweise auf die den Hintergrund der Höhle bildenden Felsen hingelagert und ein großes Tableau bildend. Dieser Anblick ist so sprechend und lebendig, daß man sich zuerst beinahe versucht fühlt, die zweite Composition für einen Rückschritt zu halten. Denn hier sind alle Figuren auf eine Linie gestellt, sie scheinen ein etwas gezogenes Basrelief zu bilden, dessen Anforderungen gemäß sie zusammengedrängt den Raum völlig bedecken. Nun aber suche man die einzelnen Gestalten wieder und staune über den Zuwachs an Leben und Schönheit. Es ist als wäre jede Figur erst lebendig geworden. Kennte man das frühere Blatt nicht, man möchte denken, dieses zweite sei als der erste unberührte Ausbruch eines glücklichen Momentes fertig so niedergezeichnet: der Vergleich aber läßt erkennen, wie langsam die schöne Frucht reifte, wie sorgfältig Carstens jeder Linie ihren Weg anwies und beim Einzelnen stets das Ganze im Auge hatte. Die letzte Umarbeitung ist dann wieder malerischer geworden. Manches, das fortgelassen worden war, wurde nun wieder aufgenommen. Dem Terrain wieder Tiefe gegeben, Luft und Bewegung wieder hineingebracht. Diese drei Blätter bestätigen vollkommen, was Fernow erzählt: Carstens war ununterbrochen thätig; nachdem der erste

überwältigende Eindruck der römischen Kunstwerke jede Arbeit anfangs unmöglich gemacht, fiel er gleichsam in einen langen productiven Traum, der Arbeit auf Arbeit entstehen ließ und den der Tod mit Gewalt beendigen mußte.

1795, drei Jahre vor seinem Tode, veranstaltete Carstens in Rom die erste Ausstellung seiner Werke. Es war Sitte damals, sich so dem Publikum bekannt zu machen. Im Atelier des verstorbenen Malers Battoni, des letzten bedeutenden italienischen Meisters im Geiste der alten Traditionen, stellte er eine Reihe von gefärbten und ungefärbten Zeichnungen aus. Ganz etwas anderes als man in Rom gewohnt war. Kein Strich Oelfarbe, nichts als höchstens einfach kolorirte Blätter ohne auch eine Spur dessen was die Künstler bis dahin ihren Werken an verlockender Aeußerlichkeit geben zu müssen glaubten wenn sie das Publikum anziehen wollten — von solcher Schönheit aber, solcher Anmuth, so neu, so lebendig, so inhaltreich, daß der Ruhm der nach dem Schweigen des ersten Erstaunens dem Meister zu Theil ward, durch kein entgegengesetztes Urtheil niederzudrücken war und daß seine Zukunft gesichert erschien.

Fernow zählt die Stücke dieser Ausstellung einzeln auf und beschreibt sie. Sie sind theils im Original, theils in guten Copien von der Hand des Malers Koch, der Carstens nahe stand, in Deutschland vorhanden. Die Marschall'sche Sammlung in Carlsruhe, das Großherzogliche Museum in Weimar besitzen die meisten; einzelnes findet sich zerstreut in Privatbesitz. Hoffentlich wird einst auch Berlin den Anblick solcher Werke bieten können*).

Das erste Blatt der römischen Ausstellung ist die Ueberfahrt des Megapenthes, eine Darstellung zu der Lucian den Stoff geliefert hat.

---

*) Heute besitzt die Nationalgalerie eine Anzahl Carstenscher Arbeiten die zum Theil unter Glas ausgestellt sind. Darunter die Ueberfahrt des Megapenthes.

Megapenthes, ein üppiger Königssohn, muß sterben und soll im Hades über den verhängnißvollen Strom gesetzt werden. Da, als der Nachen Charon's gefüllt ist und abstoßen soll, bemerkt man seine Flucht. Eben will er zurück zur Oberwelt, nur wenige Schritte noch, als die verfolgenden Schatten ihn erreichen, packen und mit Gewalt dem Flusse wieder zuziehen. Die erste Scene des Drama's hat Carstens, begeistert durch den Erfolg seiner Composition, in demselben Jahre noch dazu erfunden und ich beschreibe sie deßhalb hier als wäre sie gleich mit vorhanden gewesen. Wir sehen den gespenstigen Kahn am Ufer liegen; wir sehen die Gestalten der Abgeschiedenen, mit jener düsteren, nur für das eine, sie alle nun für immer umfassende Elend noch Gedanken hegenden Hast sich zur Ueberfahrt rüsten. Sie dringen ein in den Nachen, als gelte es die besten Plätze zu gewinnen, sie waten durch das seichte Gewässer heran um hineinzuklettern; Andere, am Ufer sitzend, scheinen diesen ersten Sturm abwarten zu wollen, sicher doch hinüber zu müssen und gleichgültig, wo sie später noch Sitze finden. Unter diesen erblicken wir Megapenthes' Geliebte, die ihm nachgefolgt ist, eine reizende junge Gestalt, abgewandten Blickes dasitzend, um nicht mit ansehen zu müssen was sich ereignet.

Denn bis zum letzten Momente sträubt sich der Königssohn. Seine Reichthümer und reichliche Hekatomben bietet er, wenn man ihm die Rückkehr gestatten wolle. Widerstand leistet er gewaltsam. Seine prachtvoll kräftigen Glieder Schritt vor Schritt dem Drängen der Schatten entgegenstemmend, die ihn höhnisch unerbittlich vorwärts stoßen. Charon steht unthätig abseits. finstern Blickes sieht er den Kampf mit an, von dem er allzu gut weiß, wie er enden muß.

Die zweite Composition zeigt den Nachen mitten auf der Fahrt, vollgepfropft bis zum Rande, an den angeklammert Einige sitzen, mit überhängenden, fast die Fluthen berührenden Gliedern. Aller Blicke aber sind höhnisch auf den Königssohn gerichtet, der

an den Mastbaum angeschnürt, auch jetzt noch in ohnmächtiger Wuth alle Muskeln spannt als sei Rettung möglich, als könnten die Bande springen und er, sich losmachend, durch einen Sprung das verlassene Ufer dennoch wieder erreichen. Mehr aber als die auf ihn gerichteten Gesichter der großen Menge, die der Tod gleich gemacht hat, deutet etwas anderes die jämmerliche Erniedrigung an, der er anheimfiel. Denn über ihm, mit verschränkten Beinen den Mastbaum umklammernd, gewahren wir die Gestalt eines Greises, der sich schon auf dem andern Blatte als einen der Thätigsten beim Einschiffen des Megapenthes zeigte. Wie ein Kobold hat er sich jetzt seinen Platz gewählt, und indem er aus der Höhe langsam niedergleitet drückt er durch sein Gewicht das Haupt und den starken Nacken des Gefangenen zur Seite.

Es kann kein furchtbareres Bild des erniedrigenden Elendes geben, das der Tod für die mit sich bringt, die den Wahn hegen, ihre irdische Größe sei über das Leben hinaus geltend zu machen vielleicht. Dieses stolze Haupt, von so plebejischem Gewichte, von der leibhaftigen Gemeinheit selber, wie der Kopf eines gebundenen Viehes, das durch kein Rücken und Regen seine Lage verändern kann, zur Seite gedrückt, hat etwas herzbewegendes. Um so mehr, als die Gestalt des Königssohnes von reiner, gewaltiger Schönheit ist. Kein Künstler vor Carstens und nach ihm hat es vermocht oder nur unternommen, die Gewalt des Todes so darzustellen.

Ein anderes Blatt zeigte die Parzen. Nur die Gestalt der Atropos will ich daraus hervorheben, die den Lebensfaden durchreißt. Nicht aber so zerreißt sie ihn, als wäre es dünnes Gespinnst, das sich mit leichtfassenden Fingern zum Riß bringen ließe, sondern als wäre der Faden stark wie eine mächtige Darmsaite. Um beide Fäuste hat sie ihn gewunden, und mit einem mächtigen Ruck der angestrafften Arme auseinander bringt sie ihn zum Springen, daß man den erschütternden klingenden Ton

zu vernehmen glaubt. Diese Gestalt ist eine der großartigsten, die die neuere Kunst hervorgebracht hat.

Aber nicht blos solche Scenen stellt Carstens dar. Auf einem andern Blatte erblicken wir das Gastmahl des Agathon, nach Plato's Erzählung. Agathon, ein berühmter junger Tragödiendichter, hatte die ganze geistige Blüthe Athens zu einem Gastmahle vereinigt. Nur Alcibiades war nicht eingeladen worden: man scheute seinen Stolz und Uebermuth und die Rücksichtslosigkeit, mit der er ihm freien Lauf ließ. Da in der Mitte des Gastmahls erscheint er dennoch. Berauscht, das Haupt mit Kränzen umwunden, tritt er ein, drängt sich an Sokrates' Seite und überfließend in prachtvoll taumelnden Worten zu seinem Lobe, setzt er ihm endlich einen Kranz auf's Haupt.

Diesen Moment läßt uns Carstens erblicken. Gerade sehen wir Alcibiades den Arm erhebend, und Sokrates' Stirne, den Kranz empfangend. Im Profil sitzen sich beide gegenüber, umringt von den Andern. Diese Stirn des Sokrates aber, und der beobachtende Blick darunter, der, obwohl Alles duldend mit ansehend, dennoch mit ungemeiner Schärfe Alcibiades im Zaume zu halten scheint, ist das Meisterstück des Künstlers*).

Ein anderes Gegenübersitzen eines Jünglings und eines Bejahrteren zeigt das Blatt, auf dem wir Achill mit Odyß und seinen Genossen über die Herausgabe der Briseis unterhandeln sehen. Wieder fühlen wir hier, worin der Vorzug der modernen Anschauung liege im Vergleich zu der der verflossenen Jahrhunderte. Weder Raphael noch Michelangelo hätten diese stolze Jugendkraft, diese Mischung von Gewalt, Zorn und Schönheit, im Contrast zu dem bedenklich erwägenden Wesen des Odysseus darzustellen verstanden. Sie sitzen im Zelte des Achilles um einen Tisch. Andere stehen einzeln umher. In der Tiefe wird

---

*) Man vergleiche damit die Darstellung derselben Scene von Feuerbach auf der Nationalgalerie.

ein Vorhang zur Seite geschoben und ein Frauenkopf sichtbar. So lebendig ist Carstens hier in den Homer eingedrungen, daß Alles was Flaxmann von solchen Scenen behandelt hat, fremd und leblos dagegen erscheint. Nur Cornelius in seinen Cartons zur Münchener Glyptothek (die wir in Berlin besitzen, aber keinen Platz um sie aufzustellen) erreicht Carstens hier. Ohne ihn zu übertreffen aber; Cornelius ging einen andern Weg. Er hat mehr das kriegerisch Erschütternde dem Homer entnommen, oder die Götterscenen. Bei Carstens erscheint eine ruhigere Auffassung; so wahrhaftig aber zeichnet er seine Helden, als hörte man die Worte Homer's aus Achill's schönem Munde und ständen Jedem die Gedanken an die Stirne geschrieben, um die es sich hier handelte.

Ueberhaupt, die griechische Mythe war sein Feld. Er hat auch aus Dante, aus Goethe's Faust componirt, nirgends aber ist er so heimisch als in Griechenland. Nicht allein die Menschen jener blühenden märchenhaften ersten Zeiten, auch das Land und das Meer scheint er gekannt zu haben, denn wirklich, er stellt die Dinge dar, als hätte er sie miterlebt. Wir haben ein Blatt von ihm, wie die Nymphen und Meergöttinnen den Argonauten das stürmische Meer ebnen zwischen Italien und Sicilien, wo die Scilla und Charybdis wohnen. Mit welcher Bewegung sind hier die Wogen der See dargestellt und die Göttinnen darauf, die sie halb zurückdämmen gleichsam, halb mit den Händen glatt streicheln, und mitten auf der ruhigen Straße, auf der sie den Sturm so besänftigt haben, die Argo, mit vollem Segel, leise zur Seite geneigt vorwärtsschießend und sicher den gefahrvollen Weg zurücklegend: es läßt sich kaum beschreiben, es erscheint fabelhaft und unnatürlich. Aber man betrachte das Blatt, ob es nicht ein Gefühl einflößt, als könnte sich das Ganze wirklich so zugetragen haben, als hätte der Künstler mit auf dem Schiffe gesessen, die Scene rasch in sein Skizzenbuch gezeichnet und aus lebendiger Erinnerung dann später ausgeführt.

Andere Blätter lassen uns Ganymed, den der Adler trägt, oder wieder Achill, wieder Sokrates, in andern Lagen beide diesmal erblicken. Auch die Argonauten in der Höhle Chiron's waren ausgestellt: im Ganzen betrug die Zahl eilf Stücke, und der Erfolg war ein so durchschlagender, daß Carstens, erhoben durch die Bewunderung, die ihm zu Theil ward, sich leichter trösten konnte über das, was als ein Gegensatz zu diesem beglückenden Gefühl ihm jetzt noch in den Weg trat.

Ich würde diese Dinge lieber unerwähnt lassen, wäre es nicht so unumgänglich sie zu berühren.

Das eine ist die Stellung, welche die Deutschen Künstler zu Carstens in Rom einnahmen. Anfangs spottete man nur über ihn. Sein Thun sei gar keine Malerei. Ein Maler, der nur betrachtend umhergehe, der das Nackte nur sehend in sich aufnehme, ohne die Hand zu rühren, der nachher aus dem Kopfe zeichnete, ohne ein Modell zu stellen, schien ihnen halb ein Charlatan, halb absichtlicher Sonderling. Seine unbefangene Art, diese Methode zu vertheidigen, ärgerte sie, aber man ließ es ihm hingehen als unschädlich. Nun aber eröffnete er seine Ausstellung, und jetzt, als Italiener, Engländer und was überhaupt an bedeutenden Männern in Rom anwesend war, Carstens durch einen plötzlichen Ritterschlag zum großen Künstler erhoben, kam der Neid zum Ausbruch. Mit erbärmlicher Krittelei suchte man ihm hier nur die Fehler nachzuweisen (die sich sicherlich auch finden ließen), und darauf hin wurde er verurtheilt. Die Wuth dieser Clique war so groß, das sie sich in Deutschen Journalen sogar Luft machte, was für jene zeitungslosen Zeiten viel sagen will. Aber nicht dies allein. Von anderer Seite noch sollte seine Laufbahn in Rom jetzt abgebrochen werden. Und hier muß ich sagen: es erscheint empörend, wie Carstens behandelt ward, wenn auch der Form nach vielleicht gerechtfertigt dastehen könnte was geschah und wie es geschah.

Seine Rückkehr nach Berlin wurde verlangt. — Man hatte

dort das Bewußtsein, etwas für ihn gethan zu haben. Ihm, einem Ausländer, war auf sein Talent hin eine Anstellung gegeben worden. Ihm möglich gemacht nach Italien zu gehen. Sein Versprechen hatte man in Händen, sich dort für seine Professur an der Akademie in höherem Grade auszubilden und dann zurückzukehren; ausdrücklich war zur Bedingung gemacht, die in Rom gesammelten Erfahrungen sollten der Berliner Akademie zu Gute kommen. Darauf hin durfte man in Berlin die auf Carstens' dringende Bitten zugestandene Urlaubsverlängerung bereits als eine außerordentliche Nachsicht ansehen, und endlich, als Carstens einfach erklärt, er werde überhaupt nicht zurückkehren, ihm seine Entlassung geben, die er überdies verlangte. Jeder der heute in derselben Weise seinen Abschied erhielte, würde sich nicht zu beklagen haben.

Aber Carstens beklagte sich auch nicht. Nur eins erbitterte ihn, die Art wie er in den betreffenden Schriftstücken herablassend behandelt ward, und er antwortete darauf in entsprechender Weise. Wir aber haben dennoch ein Recht uns zu beklagen, und mehr als das. Denn welch ein Mann war Carstens, und um wie geringfügige Summen handelte es sich bei diesem Streite! Zu der Zeit, als man ihn wie einen beliebigen Menschen, der kontraktbrüchig geworden ist, in Gnaden laufen ließ, wußte man in Deutschland sehr wohl bereits, welch ein Genius in Rom sich aus diesem Manne entpuppt hatte, sein Ruhm war nach Berlin gedrungen, von seinen Zeichnungen Einiges ausgestellt und bewundernd aufgenommen worden. Und trotzdem, welch ein Ton gegen einen solchen Künstler. Wenn wir, mit historisch unparteiischem Blicke jene Jahre überfliegend, die Frage stellen, was denn heute übrig sei von geistigen Denkmalen Berlins aus dieser Zeit, so finden wir nichts, das neben Carstens' Werken genannt zu werden verdiente, und eine höhere Gerechtigkeit giebt das Verdikte ab, daß nichts die Anwendung des gemein bürgerlichen Geschäftsganges auf Carstens' Verhältnisse entschuldigen

könne. Die Pflicht lag ob, ihn seinem Talente gemäß zu behandeln, und diese Pflicht ist nicht erfüllt worden.

Leo dem Zehnten, der Raphael gewiß fürstlich genug beschäftigt und belohnt hat, wird heute zum Vorwurf gemacht, er habe den großen Genius dennoch nicht mit Aufträgen versehen wie sie seiner würdig gewesen. Und in der That, er hat es nicht gethan, und der Tadel ist gerechtfertigt. Nun, Carstens war kein Raphael und die Berliner Zeiten vom Jahre 1795 waren nicht die medicäischen. Aber man stelle Carstens und seine Zeit so hoch oder niedrig als man wolle, und man lese Carstens' Brief und die Rescripte des Freiherrn von Heinitz, die Fernow mittheilt, und sehe wie Carstens da vorgerechnet wird, was er von Anfang an als Gehalt empfangen; wie man diese Gelder (1562 Thaler für die ganze Reihe Jahre) als erschlichen betrachtet; wie man seine, auf ausdrücklichen Wunsch des Freiherrn eingesandten Arbeiten jetzt zurückzuhalten und verauktioniren zu lassen droht, um sich schadlos zu halten; wie man endlich sich dazu versteht ihn loszulassen, schließlich sogar seine Arbeiten herauszugeben, wenn er, von dem man wußte, daß er keinen Heller hätte, das Porto bezahlen wolle! — — ich fahre nicht fort und begebe mich auch des Rechtes, zu urtheilen. Nur so viel: Carstens, der in Dürftigkeit starb, hat diese Gelder natürlich nicht zurückerstattet, aber ich halte dafür, er hat dem Freiherrn von Heinitz für das, trotz dieses traurigen Endes ihres Verkehrs, nicht zu läugnende Wohlwollen, womit der hochgestellte Herr sich seiner annahm, Nachruhm genug geliefert; und dieser selbst, glaube ich, wenn er heute lebte und wenn die Summe das Zwanzigfache betrüge, würde die Rechnung gern für ausgeglichen ansehen. —

Das also war es, was Carstens von seinem Vaterlande empfangen hat. Indessen der Neid der Künstler kümmerte ihn wenig, das Gefühl, endlich ein freier Mann zu sein, verwischte bald die Erinnerung an die Art und Weise, wie man ihm diese

Freiheit geschenkt, der Erfolg seiner Ausstellung hob ihn hinweg über solche Kleinlichkeiten, und noch während ihrer Dauer begann er neue Werke zu schaffen. Diese Zeit war die glücklichste seines Lebens. Fernow beschreibt, wie er, noch stark genug die kleinen Wanderungen zu Fuße zu unternehmen, in dem herrlichen Sabiner- und Albanergebirge zuweilen Erholung suchte. Aber auch auf diesen Gängen nicht ohne fortwährende innerliche Arbeit. Die Ideen drängten sich bei ihm. Bestellungen, besonders englischer Kunstfreunde, lieferten ihm das tägliche Auskommen, sein bedeutendstes Werk schuf er jetzt, glücklicherweise durch den von Goethe bewirkten Ankauf des Carstens'schen Nachlasses für Deutschland erhalten: Homer, der den versammelten Griechen seine Lieder singt.

Ich glaube, wenn jemals die Weihe der Dichtkunst im Bilde verherrlicht werden konnte, so ist es hier geschehen. Raphael's Parnaß verglichen mit diesem Werke erscheint wie eine leichte italienische Melodie neben einer Symphonie von Beethoven. Was Weimar heute besonders sehenswerth macht, sind die vier Blätter, auf denen Carstens in feinster Ausführung in Rothstein diese Composition dargestellt hat.

Homer, mit erhobenem Arme, die blinden Augen begeistert zum Himmel gerichtet, die Lippen zum Gesange geöffnet, steht inmitten eines, dem Zuschauer entgegen, aufgethanen Halbkreises zuhörender Griechen.

Carstens hat mit besonderer Vorliebe die Gewalt des Gesanges auf die Menschen zum Ausdruck gebracht. Er ist unerschöpflich in der Darstellung entzückt lauschender Gestalten. Der singende Orpheus in der Höhle Chiron's war, wie gesagt worden ist, vielleicht sein Lieblingsblatt. Alpin und Ossian hat er gemalt, die sich gegenseitig zur Harfe singen. Orpheus dann wieder, wie Jason ihn zur Theilnahme am Zuge auffordert. Orpheus noch einmal, wie er beim Bau der Argo durch Gesang die Arbeit erleichtert. Sein Homer aber besitzt

nicht nur die Schönheiten dieser früheren Compositionen, sondern soviel Neues dazu, daß er wie ein Denkmal der nach langem Harren endlich durch den Beifall eines seiner würdigen Publikums über sich selbst erhobenen Thätigkeit, klar zeigt welchen Schritt Carstens vorwärts gethan, und ahnen läßt, welche Laufbahn er noch vor sich gehabt, wäre nicht dieser Aufschwung seines Wesens zugleich sein Schwanengesang gewesen.

So betrachtet gewinnt das Werk höhere Bedeutung. Alles was Carstens an Armuth und Elend erduldet sein Leben lang, um dann nur ein einzigesmal (wie Homer sein Volk entzückte) an der Schwelle des Todes in vollem Maße die Macht seiner Kunst zu zeigen, drückt die Gestalt des griechischen Sängers aus. Wie bescheiden das kurze, nur bis zu den Knieen reichende, eng gegürtete Gewand, das auch die Arme frei läßt, ihn umschließt! Wie dieser magere, aber herrliche Arm erhoben ist! Wie sein Haupt aufblickt! Niemand kann diese Gestalt ansehen, ohne daß wehmüthiges Andenken an den großen Dichter und zugleich ein tragisches Gefühl ihn beschleicht, wie fremdlingsartig und verstoßen Beide, der Dichter und der Maler, am Gestade des Lebens umirrten; jener die ganze glänzende Vergangenheit seines Volkes im Geiste mit sich tragend, dieser sich tröstend an Homer's Schicksal und jetzt vielleicht nichts besseres mehr für sich selbst erwartend.

Und wie schön sind die, die ihm lauschen! Zur Linken, als Beginn des Halbkreises auf dieser Seite, ein jugendlicher Mann, sitzend, die eine Hand vor sich auf's Knie gelegt, den Kopf mit vollen Blicken dem Sänger entgegengestreckt, als wolle er jedes seiner Worte bis auf die Neige austrinken. Dicht neben ihm sitzend, halb verdeckt von ihm, ein Greis, mit der ganzen Gestalt en face uns zugewandt. Er sieht Homer nicht an, aber er neigt sein bärtiges Antlitz leicht zur Seite nach ihm hin, als hörte er so besser, und indem er so horcht, beobachtet

er zugleich jenen ersten, als entzückte ihn dessen Begeisterung nicht weniger als der Gesang des Dichters, bildete eins mit dem andern gleichsam erst ein Ganzes für ihn. Gebückt, die alte Hand auf die Krücke seines zwischen den Knieen stehenden Stabes gelegt, sitzt er so da, und ein anderer, der hinter seinem Sitze steht, beugt sich leise vor, um besser zu hören. Neben ihm aber, nach rechts hin, und zugleich mehr dem Hintergrunde zu, zwei jugendliche Gestalten. Der eine mit langem Haar, das Gesicht auf den Rücken der Hand geneigt, erinnernd an jene fast mädchenhaft schönen Jünglinge, wie sie Raphael in der Schule von Athen erblicken läßt, der andere hoch aufragend in Helm und Panzer, begeistert, als sehe er die Schlachten vor sich, von denen gesungen wird, und müsse der Moment bald kommen, wo auch er hineingefordert würde. Dann wieder ein sitzender Jüngling, der nachschreibt auf eine Tafel, die er auf=recht auf seinen Knieen hält. Ein älterer, dicht hinter ihm; sich über seine Schulter vorneigend, auf die er vertraulich die Hand gelegt, sucht er mit der andern Hand, in spielenden Fingern, in der Luft den Fall der Verse nachzutasten. Dann wieder alte Männer, ernst und ruhig in sich versunken, und dann, dies auf der rechten Seite die äußersten Figuren: lauschende Kinder. Ein Knabe, halberwachsen, die Arme untereinandergeschlagen, be=scheiden und in reizender Unschuld dastehend. Ein anderer zu Homer's Füßen zutraulich auf der Erde sitzend, ganz vorn, wie Kinder sich vordrängen, weil sie sich als Hauptpersonen fühlen dürfen; und um alle diese vorderen Gestalten ein dichter Ring von Volk, wie ein Kranz, Kopf an Kopf, alte und junge, be=waffnete und unbewaffnete, hinter denen ferne Tempel aufsteigen, das ganze griechische Volk in allen seinen Richtungen repräsen=tirend. Nie hat ein anderer Maler die Blüthe Griechenlands so groß und rein dargestellt, und keiner hätte es vielleicht gewagt nach Carstens, lägen dessen Blätter nicht gar zu vergessen da. Und nun, Homer mitten in diesem Kreise: er, der arme, nackte

Bettler, überragt dennoch die Gestalten alle durch Adel und Schönheit.

Das Jahr, das solche Früchte trug, war das letzte gesunde Jahr des Meisters. Krank war er längst, schon 1794 als Fernow nach Rom kam und seinen Freund nach längerer Trennung zuerst wiedersah, fand er seine Gestalt hinfälliger geworden, nur der alte feurige Blick war derselbe geblieben, und heiterer sogar und relativ gesunder als vorher fand er ihn. Das herrliche römische Leben zeigte Anfangs auch an ihm die altbewährte Kraft. Nun aber ging es dennoch abwärts. Ein furchtbarerer Feind, sagt Fernow, als Neid und Schmähsucht, denen wahres Verdienst nicht erliegt: jenes Uebel, das fortdauernd an seinem Leben nagte, griff ihn im Herbste 1797 mit verstärkter Gewalt an und warf ihn auf ein langwieriges Krankenlager; die zurückgebliebene Schwäche führte ein schleichendes Fieber herbei, das ihn den Winter hindurch selten verließ. Er hoffte endlich auf Genesung bei der Wiederkehr des Frühlings. Wirklich nahmen die Dinge den Anschein, als wollten sie sich bessern, aber am 25. Mai schon erlag er und wurde hinausgetragen zur Pyramide des Cestius, wo so mancher Deutsche liegt, und wo auch Goethe meinte, es müsse sich da gut ruhen lassen. —

Es war unmöglich, den ganzen Reichthum dessen, was Carstens bis zu seiner letzten Zeit noch geschaffen hat, auch nur flüchtig anzudeuten. In Weimar liegen seine letzten Versuche, mit zitternden Händen auf dem Bette niederzuzeichnen was ihm vor der Seele schwebte. Aber sein letztes größeres Werk soll hier noch beschrieben werden. Auch dies nicht ganz vollendet, denn Koch zeichnete später die Landschaft dazu, aber sie ist gewiß ganz so ausgefallen, wie er sie wünschte, und so erblicken wir in dieser Arbeit die schönste, klarste, heiterste all seiner Schöpfungen, mitten in den Schmerzen der Krankheit begonnen, und fortgeführt so weit seine Kräfte reichten, und in erhaben rührender Weise den Geist dieses ächten Künstlers

zeigend, der sich, je mächtiger irdisches Leiden ihn niederzu-drücken versuchte, um so freier, freudiger und unbesiegt über alles Irdische emporschwang.

Das Goldene Zeitalter hat er auf diesem Blatte dar-gestellt. War sein Homer ein Protest gleichsam gegen das, was die Menschen ihm nicht gewährt, indem er die Armuth und Blindheit des Dichters in höherer Verklärung zeigte, so daß Reichthum und Ehre nur eine Verminderung ihrer Reinheit ge-wesen wären: in seinem letzten Werke läßt Carstens erkennen, daß er über noch Aergeres als Armuth und Elend sich zu er-heben gewußt. In der Gewißheit, sterben zu müssen (denn ob-gleich er Besserung erwartete vom kommenden Frühling, faßte er den Tod dennoch fest genug als das in's Auge, was ihm bald bevorstand), versenkt sich sein Geist in jenen Traum uran-fänglicher menschlicher Glückseligkeit; eine himmlisch heitere Land-schaft dehnt sich aus vor seinen Blicken, Gruppen glücklicher Menschen, die niemals Noth und Sorge kannten, bevölkern sie; er sieht sie ruhen unter hohen prächtigen Bäumen, Kinder, Greise, Jungfrauen, Mütter, alle Stufen des Alters in den reinsten Formen, und er zeichnet nieder was er so vor Augen sieht. Von den alten Deutschen lesen wir, daß sie sterbend Siegeslieder angestimmt und mit der Verherrlichung ihrer Thaten den Tod selber höhnten: schöner vermöchte in unsern Tagen Niemand die letzten Qualen des Lebens zu vergessen, als, wie Carstens aus der Welt gehend, in einem solchen Gemälde einen Spiegel der letzten Gedanken zurückzulassen. Was er selbst niemals besaß und erlebte: ein sorgenloses Ruhen im Ueberflusse des Daseins, den Wiederklang der tiefsten Gefühle aus der Seele einer Geliebten oder eines Kindes, das Spielen mit dem Leben, dessen wir, einmal im Leben, wenn auch kurz nur, jeder theil-haftig zu werden hoffen dürfen, das Aufwachsen aus froher Kindheit zu thätiger Mannesstärke und von da weiter zu be-haglich froh rückwärtsblickendem Alter: alles ihm verwehrt vom

Schicksal in solchem Maße, daß auch nicht ein Körnchen davon ihm jemals zugemessen ward: alles trug er dennoch in seiner Seele, und, was er niemals selbst genoß, stellte er schöner und wahrhaftiger hin als die selber, die es besaßen oder besitzen, es nur zu empfinden im Stande wären.

Und doch, auch dieses letzte Werk, so weit es die vorhergehenden überragt, es wäre, hätte Carstens weiter schaffen dürfen, nur eine Vorstufe gewesen zu dem, was er dann erst, in voller Meisterschaft vielleicht, der Welt geschenkt, und es konnte in diesem Sinne an seiner Gruft von Fernow gesagt werden, ein Künstler werde hier in die Erde gesenkt, der von ihr habe scheiden müssen, ehe er sich durch ein großes monumentales Werk, das eimal zu schaffen seine ganze Sehnsucht gewesen, den Eintritt in die Unsterblichkeit erkauft.

Diese Unsterblichkeit wird, denke ich, die Zukunft Carstens dennoch nicht streitig machen; heute schon kann das mit Sicherheit ausgesprochen werden. Je weiter wir vorrücken von den Tagen, in denen er arbeitete, um so einsamer wird er über diese Zeit hinauswachsen. Schon steht er groß genug da. Aber es genügt nicht. Deutlicher noch als heute wird einst erkannt werden, wieviel die Nachfolgenden ihm verdankten. — Carstens verkörperte zuerst als Künstler die Idee edler Unabhängigkeit, die das belebende Princip der neuesten Zeit ist. Selbst wenn seine Werke untergingen, sein Name würde bestehen, und Jeder wissen, was er bedeutet.

Ich kehre noch einmal mit kurzen Worten zu dem zurück, womit ich begann: die Natur s c h e i n e sich zu widersprechen manchmal, indem sie ihren Lieblingen unter den Menschen das Leben zu einer Unmöglichkeit gestalte.

Aber nehmen wir Carstens mit allem was er litt und entbehrte, was wäre aus ihm geworden, hätte er sich mit minderer Starrheit von Anfang an gegen all die Erleichterungen abwehrend verhalten, die die Einrichtungen der Welt ihm für seine

zeigend, der sich, je mächtiger irdisches Leiden ihn niederzudrücken versuchte, um so freier, freudiger und unbesiegt über alles Irdische emporschwang.

Das Goldene Zeitalter hat er auf diesem Blatte dargestellt. War sein Homer ein Protest gleichsam gegen das, was die Menschen ihm nicht gewährt, indem er die Armuth und Blindheit des Dichters in höherer Verklärung zeigte, so daß Reichthum und Ehre nur eine Verminderung ihrer Reinheit gewesen wären: in seinem letzten Werke läßt Carstens erkennen, daß er über noch Aergeres als Armuth und Elend sich zu erheben gewußt. In der Gewißheit, sterben zu müssen (denn obgleich er Besserung erwartete vom kommenden Frühling, faßte er den Tod dennoch fest genug als das in's Auge, was ihm bald bevorstand), versenkt sich sein Geist in jenen Traum uranfänglicher menschlicher Glückseligkeit; eine himmlisch heitere Landschaft dehnt sich aus vor seinen Blicken, Gruppen glücklicher Menschen, die niemals Noth und Sorge kannten, bevölkern sie; er sieht sie ruhen unter hohen prächtigen Bäumen, Kinder, Greise, Jungfrauen, Mütter, alle Stufen des Alters in den reinsten Formen, und er zeichnet nieder was er so vor Augen sieht. Von den alten Deutschen lesen wir, daß sie sterbend Siegeslieder angestimmt und mit der Verherrlichung ihrer Thaten den Tod selber höhnten: schöner vermöchte in unsern Tagen Niemand die letzten Qualen des Lebens zu vergessen, als, wie Carstens aus der Welt gehend, in einem solchen Gemälde einen Spiegel der letzten Gedanken zurückzulassen. Was er selbst niemals besaß und erlebte: ein sorgenloses Ruhen im Ueberflusse des Daseins, den Wiederklang der tiefsten Gefühle aus der Seele einer Geliebten oder eines Kindes, das Spielen mit dem Leben, dessen wir, einmal im Leben, wenn auch kurz nur, jeder theilhaftig zu werden hoffen dürfen, das Aufwachsen aus froher Kindheit zu thätiger Mannesstärke und von da weiter zu behaglich froh rückwärtsblickendem Alter: alles ihm verwehrt vom

Schicksal in solchem Maße, daß auch nicht ein Körnchen davon ihm jemals zugemessen ward: alles trug er dennoch in seiner Seele, und, was er niemals selbst genoß, stellte er schöner und wahrhaftiger hin als die selber, die es besaßen oder besitzen, es nur zu empfinden im Stande wären.

Und doch, auch dieses letzte Werk, so weit es die vorhergehenden überragt, es wäre, hätte Carstens weiter schaffen dürfen, nur eine Vorstufe gewesen zu dem, was er dann erst, in voller Meisterschaft vielleicht, der Welt geschenkt, und es konnte in diesem Sinne an seiner Gruft von Fernow gesagt werden, ein Künstler werde hier in die Erde gesenkt, der von ihr habe scheiden müssen, ehe er sich durch ein großes monumentales Werk, das eimal zu schaffen seine ganze Sehnsucht gewesen, den Eintritt in die Unsterblichkeit erkauft.

Diese Unsterblichkeit wird, denke ich, die Zukunft Carstens dennoch nicht streitig machen; heute schon kann das mit Sicherheit ausgesprochen werden. Je weiter wir vorrücken von den Tagen, in denen er arbeitete, um so einsamer wird er über diese Zeit hinauswachsen. Schon steht er groß genug da. Aber es genügt nicht. Deutlicher noch als heute wird einst erkannt werden, wieviel die Nachfolgenden ihm verdankten. — Carstens verkörperte zuerst als Künstler die Idee edler Unabhängigkeit, die das belebende Princip der neuesten Zeit ist. Selbst wenn seine Werke untergingen, sein Name würde bestehen, und Jeder wissen, was er bedeutet.

Ich kehre noch einmal mit kurzen Worten zu dem zurück, womit ich begann: die Natur *scheine* sich zu widersprechen manchmal, indem sie ihren Lieblingen unter den Menschen das Leben zu einer Unmöglichkeit gestalte.

Aber nehmen wir Carstens mit allem was er litt und entbehrte, was wäre aus ihm geworden, hätte er sich mit minderer Starrheit von Anfang an gegen all die Erleichterungen abwehrend verhalten, die die Einrichtungen der Welt ihm für seine

Kunst und seine Existenz darboten? Alle Zeiten gleichen sich darin, daß wenn ein selbständiger Charakter in ihnen auftritt, sie all ihre Härte oder all ihr Süßigkeit aufbieten, um ihn zu überwinden, abzulenken oder zu verdunkeln. Es bedarf eines natürlichen Schutzes dagegen. Carstens wäre das nicht geworden, hätte er nur im geringsten nachgegeben. Sein Abstoßen jedes fremden Einflusses war die Bedingung seiner Kunst. Und so kann man sagen, was die Natur ihm mitgab war das Nothwendige, und nur das entbehrte er in der That, was ihm die Menschen versagten. Das einzige, von dem man behaupten darf, es hätte ihm erspart bleiben sollen, war die Erfahrung des Neides der Deutschen Künstler in Rom und der Geringschätzung mit der von Berlin aus an ihm gehandelt wurde.

Carstens wirkte eine Zeit lang als Lehrer an der Berliner Akademie der Künste. Es konnte hier nicht darauf eingegangen werden, sowohl seine Wirksamkeit daran als die Ansichten zu erwähnen, die er über dies Institut gewann. Nur soviel, daß er dasselbe für ein völlig unnützes hielt.

Wer die Geschichte der modernen Malerakademien kennt, deren Grundgedanke immer der gleiche war: die Absicht nämlich, Künstler zu bilden; wer ihre Erfolge kennt, was bei der ausgedehnten Literatur heute sehr wohl und in gründlicher Weise möglich ist, der muß fühlen, daß dieser Grundgedanke ein falscher sei, und muß sehen, wie unglaublich viel Unheil er gestiftet hat. Carstens Carriere ist gewiß eine wie kein anderer großer Künstler sie durchgemacht, aber jedes andern großen Künstlers Carriere gleicht ihr darin, daß auf neuen, von diesem Fuße zum erstenmale betretenen Bahnen vorwärts geschritten ward. Es hat sich zufällig wohl getroffen manchmal, daß Akademien auch großen Künstlern Nutzen leisteten, etwa wie ein Reisender, der eine gefahrvolle Expedition unternimmt, gelegentlich wohl an unerwarteter Stelle gutes Essen und ein gutes Bette findet und sich das gefallen läßt. Allein dieser zufällige Nutzen ist ein so

unnöthiger, leicht entbehrlicher, der Schaden dagegen ein so großer, daß eine endliche Aufklärung in diesem Punkte dringend zu wünschen ist.

Was könnte nicht geleistet werden zur Pflege der Kunst, wenn als das allein Erreichbare auf diesem Gebiete nur die Uebung der Hand, die Ausbildung des Auges und die Kenntniß der Kunstgeschichte erstrebt, das Erziehen junger Menschen zu Künstlern jedoch als eine Unmöglichkeit aufgegeben würde.

Richtiges Sehen ist der Grund jeder Kunst und jedes ächten Genusses daran, und je früher wir angeleitet werden, Auge und Hand zu üben, um so voller für spätere Zeit die Mitgift einer Fähigkeit, deren Unentbehrlichkeit auf allen Stufen des Lebens Niemand läugnen kann. Was große Künstler, wo sie immer auftauchten, von äußerlichen Zuthaten des Schicksals am meisten förderte, war das scharf controlirende Auge des Publikums. Die Griechen des Phidias und die Italiener Michelangelo's fühlten bei jeder Linie ihrer großen Meister, was sie werth sei.

Welchen Flug hätte Carstens genommen vielleicht, wäre solche Fähigkeit eines Volkes ihm entgegengekommen.

VII.

Berlin und Peter von Cornelius.

1859.

Ich drängte mich mit der großen Menge des Publikums durch die Säle der beiden Museen, deren eins so eben erst für alle Welt geöffnet wurde. Das ältere, die Gemäldegalerie und das Antikenkabinet enthaltend, gewinnt dadurch für Viele erneuten Reiz, denn den der Neuheit hatte es für sein Theil längst eingebüßt. Kein Deutsches Museum vielleicht ist in so hohem Grade wie dieses zum Studium der Kunst geeignet. Beide Gebäude vereint, die Originale hier, die Copien dort, bilden gleichsam eine Kunstburg, die für den welcher sie geistig erobert hat, unerschöpfliche Schätze in sich schließt, denn mit der Betrachtung dieser Werke kann niemals abgeschlossen werden.

In einer Stunde läßt der, welcher hier bekannt ist, die Entwicklung der gesammten bildenden Künste vor seinen Augen vorübergleiten; was zwei Jahrtausende arbeiteten, von den Anfängen Egyptens bis zu den Arbeiten der kaum verflossenen Epoche, steht vereinigt zusammen und erzählt von den Tagen seiner Entstehung.

Wie verstümmelt und elend zerschlagen liegen die herrlichen Gestalten, einst thronende Bewohner der atheniſchen Akropolis, nun als erbarmungswürdige Klumpen vor uns! Wie kalt und

unlebendig erscheinen andere mit den restaurirten Nasen, Lippen, Armen, Beinen, Händen und Füßen, die an den alten ächten Torsen kleben und die man an der glatten, gefühlloseren Arbeit erkennt. Wie unzählige von den Brüdern und Schwestern dieser Götter und Helden wurden völlig zerstört oder liegen unter dem Schutte versteckt oder im Schlamme der Flüsse versunken als unbekannte Kleinodien! Und heute brauchten nur der Vatikan, das Kapitol, das brittische Museum, die münchener Glyptothek, das Louvre und wenige andere Invalidenhäuser für die Kunst des Alterthums durch Brand etwa vernichtet zu werden, und es wären mit einem Schlage dann auch diese mühsam gesammelten Reste wieder hinweggeschwunden. Abbildungen und Gipsabgüsse würden der Zeit nicht lange trotzen, und es blieben endlich nur die Namen der Künstler, wunderbare geistige Hieroglyphen, deren Inhalt niemand mehr verstände und die dennoch wie mächtige Zauberformeln wirkten. Wir haben heute kaum ein Stück Arbeit, das wir mit Sicherheit für eine eigenhändige Arbeit des Phidias erklären könnten, aber der bloße Name des Mannes, welch' ein Klang! als sagte man Frühling, Sonne, Ruhm, Liebe, Glück, wo jedes Wort nichts Bestimmtes und doch Alles bedeutet. Oder wenn wir Raphael's Namen aussprechen — es ist als rissen die Wolken und es verwandelte sich ein trüber Herbsttag in einen lachenden Junimorgen.

Wie saugen und nagen wir an diesen Ueberbleibseln von den vollen Tafeln der antiken Welt! Wir betrachten, wir messen und vergleichen, wir ahmen nach: ihr Geheimniß ist niemals völlig zu ergründen. Wo steckt die Schönheit, der Geist, das Jugendliche? Wie haben wir als Muttermilch eingesogen, was das Alterthum an Gedanken uns hinterlassen hat! Es ist in unser Blut übergegangen. Immer zünden diese Ideen auf's neue. Bei allen unsern geistigen Revolutionen (und wir erlebten niemals andere) haben die großen Denker, die Künstler der Vergangenheit unsichtbar in den ersten Reihen mitgekämpft, wie die

griechischen Götter Homers neben ihren Lieblingen vor Troja. Jeder der ihre Werke heute versteht und liebt, ist gesichert und geschützt; wie eine gepanzerte Armee von Geistern schweben die großen Alten über den Völkern und vertheidigen sie und führen sie vorwärts.

Sind die Zeiten rettungslos vorbei, in denen solche Männer wuchsen? Sind die ächten Künstler davongezogen und haben die Brücke hinter sich abgebrochen? Wenn wir die Sammlungen der Museen mit unsern Kunstausstellungen vergleichen, möchte man so denken. Wo ist hier die Unschuld, die Freiheit und die Kraft zu finden, die sich dort in jedem Stücke aussprechen? Wohl, aber man bedenke daß das mittelmäßige verschwunden ist, aus dessen Fluthen auch jene Meisterarbeiten hervorragten. Man lese in den ältesten Schriften: überall treffen wir schon dieselbe Klage über den Verfall, die Sehnsucht nach jenen drei himmlischen Geschenken, und je weiter wir zurück gehen, je weiter sehen wir die ältesten glücklichen Tage zurück datirt, in denen sie auf Erden walteten. Wir besitzen sie auch heute. Daß wir sie vermissen, beweist nur, wie wenig wir sie zu erkennen vermögen in der Gegenwart. Es giebt nichts unter den neueren Werken der Dichtkunst, was reiner, kräftiger und unschuldiger die Fülle der Jugend enthielte, als Goethe's erste Lieder; aber diese Gedichte liefen Jahrzehnte lang unter andern um, unerkannt und wenig beachtet, bis man allmählich die Kennzeichen entdeckte, welche die Edelsteine von den Kieseln unterschieden. Heute aber sind sie für die Deutsche Sprache, was griechische Statuen und italienische Bilder für Malerei und Bildhauerkunst sind. Die Brücke führt stets über den Fluß, aber sie ist aus unsichtbaren Quadern gemauert, das Geschlecht der Herrscher ist nicht ausgestorben, der alte schöpferische Geist steigt immer wieder in lebendige Menschen hinein und läßt sie lebendige Werke schaffen, aber auch die alte Blindheit ist geblieben, und immer noch müssen lange Jahre oder das Leben der Männer selbst muß ge-

opfert werden, ehe bei einem Volke die Ahnung ihres Werthes zur durchdringenden Gewißheit wird und die Epoche ihrer wahren Nützlichkeit ihren Anfang nimmt.

Es giebt Zeiten, wo die Luft klarer ist und die Farben leuchtender erscheinen. Treten in ihrem Bereiche große Künstler auf, so kann es sich wohl ereignen, daß sogleich ein Jeder ihre Größe fühlt, die Schönheit ihrer Werke empfindet und sie zu genießen versteht. In andern Epochen steckt die Welt in einem Nebel; die Leute stoßen mit den Köpfen an die großen Werke, aber erkennen sie nicht. Zu beiden Beispielen bedarf es der Belege nicht, Kunst- und Literaturgeschichte sind voll davon. In wunderbaren Launen befangen nimmt manchmal das Jahrhundert beide Hände vor die Augen und will nichts sehen, oder sieht nur das eine und ist mit Blindheit für das andere geschlagen, bis ein Zufall es lehrt, wohin es die Blicke zu richten habe und was das bedeute, wovor es betrachtend stehen bleibt. Racine war ein berühmter, anerkannter Dichter, ein Mann, auf dessen Werke alsobald tausend kritische und geübte Augen sahen, und doch wurde seine letzte Tragödie verkannt, Athalia verworfen, ausgepfiffen, um das Wort symbolisch zu brauchen; lange nach seinem Tode kam den Leuten das Verständniß. Ein Zufall war es, daß die Schauspieler das Stück noch einmal aufzuführen beschlossen, es hätte eben so gut unterbleiben können.

Ein solcher Zufall ist ein Glück. Wer aber das Geheimniß vorher wußte und seine Meinung nicht öffentlich mit Nachdruck auszusprechen den Muth hatte, fände darin keine Entschuldigung, daß er sich auf diese endliche Anerkennung alles großen und schönen als auf eine unausbleibliche Nothwendigkeit beriefe. Es wäre schöner gewesen, wenn Racine's Freunde nicht geruht und gerastet hätten, als bis es ihnen gelang, noch zu des Dichters Lebzeiten den Triumph der Tragödie herbeizuführen. Es wäre schön gewesen, wenn Beethoven's Anhäng-

zu der Zeit, wo Rossini's Opern den Meister in so große Vergessenheit brachten, daß die Concerte, die er gab, nicht einmal zu Stande kamen, mit all ihren Mitteln die italienische Musik in ihrer schaumhaften Leichtigkeit Beethoven's gewaltigen Dichtungen gegenüber gestellt und diese in ihrem Ansehen aufrecht erhalten hätten.

Man braucht selbst keine bedeutende Persönlichkeit zu sein, um so für die gute Sache in's Feuer zu gehen; es genügt, daß man lebhaft die Größe des Gegenstandes und die Ungerechtigkeit der Welt ihr gegenüber empfinde. — Dies ist der Grund, weshalb ich für Cornelius auftrete, und es entschuldigt, daß ich meinen Namen öffentlich mit dem seinigen in Verbindung bringe.

Meine Absicht ist, auf die Pflichten aufmerksam zu machen die Berlin gegen einen solchen Mann zu erfüllen hat.

Niemand in Deutschland stellt in Abrede, daß Cornelius der größte Künstler der Epoche sei. In geistigen Dingen bedeutet Deutschland heute so viel, als sagte man, die ganze Erde. Aber es wird behauptet, Cornelius sei kein Maler, sondern ein Cartonzeichner, man wirft ihm Mangel an Farbe, an Correctheit und Grazie vor. Aber selbst seine Gegner, das heißt diejenigen, denen außer den Werken des Meisters auch die Person des Mannes selbst nicht sympathisch ist, geben zu, daß Cornelius an Tiefe des Gedankens, an Macht, ihnen den großartigsten Ausdruck zu verleihen, und an Unerschöpflichkeit der Empfindung von keinem lebenden Künstler übertroffen werde. Er gehört einer bestimmten Richtung an, die sich, so lange es eine Kunst und überhaupt eine denkende Menschheit giebt, als der Gegensatz einer andern manifestirte. Die einen sehen in der Wahrheit mehr das Furchtbare, Erschütternde, und mildern sie durch den Schleier der Schönheit: solche Künstler waren Aeschylos, Dante, Michelangelo; die andern sehen in der Wahrheit mehr das Ewigheitere, Entzückende, und mildern ihren allzu gleichförmigen

Glanz durch den Gegensatz des Schrecklichen, Traurigen: so dichteten Sophokles, Raphael und Shakespeare. Den einen ist das Licht ein zeitweises Aufhören der Finsterniß, den andern die Nacht nur eine Verhüllung des leuchtenden Tages. Wer will entscheiden, auf welcher Seite die wahre Anschauung der Dinge liege? Cornelius aber gehört wohl zu denen, die ich zuerst genannt habe.

Es ist mißlich, über einen Mann zu reden, der so bedeutend ist, und der, wenn er es für gut befände, daß die Welt über seine Angelegenheiten Aufklärung empfinge, selbst das Wort ergreifen könnte. Ich kenne und liebe ihn, ich habe ihn nicht gefragt, ob ihm genehm sei, daß das Stillschweigen gebrochen werde, aber meine Absicht geht auch nicht dahin, seine Person in's Spiel zu ziehen. Ich will nur über seine letzten größeren Werke und über die Stadt reden, in der diese Arbeiten bestellt, vorbereitet und noch nicht ausgeführt worden sind. Was Cornelius gethan ehe er nach Berlin kam, den Ruhm, der ihn dahin begleitete, lassen wir bei Seite. Nur soviel sei gesagt, daß er, als er nach Berlin berufen ward, im vollsten Genusse der Ehren stand, die einem solchen Manne zukommen, und daß sein Erscheinen in der neuen Heimath in einer Weise gefeiert wurde, die seines Namens würdig war.

Das geschah Anfangs der vierziger Jahre. Cornelius erhielt den Auftrag, eine Reihe von Frescogemälden der größten Dimension für den neu zu erbauenden Dom und Camposanto zu entwerfen.

Er begann mit dieser Arbeit und hat die nöthigen Cartons beinahe vollendet.

Außerdem wurden seine Zeichnungen, welche zu den in München von ihm ausgeführten Werken gedient hatten, angekauft und nach Berlin geschafft.

Diese letzteren liegen bis auf unbedeutende Ausnahmen noch zerschnitten in den Kisten, in denen sie ankamen. Jene dagegen

sind sichtbar, so weit es der enge Raum gestattet, in dem man einen Theil von ihnen untergebracht hat.*)

Vom Dom stehen die Fundamente, vom Camposanto eine große Mauer. Seit länger als zehn Jahren wird nicht mehr daran gearbeitet.

Cornelius selbst hat Berlin wieder verlassen und arbeitet in Rom an den letzten Cartons. Er ist 1783 geboren, hat also sein 76. Jahr hinter sich.*)

Da es nun kaum ein Geheimniß ist, daß Dom und Camposanto schwerlich vollendet werden, so hat Cornelius in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens seine besten Kräfte einem Unternehmen geweiht, welches nicht zu Stande kommen wird; und da seine Cartons, mit Kohle auf Papier gezeichnet (denn das Material nur dünne Pappe zu nennen, wäre schon zu viel gesagt), an den Orten, wo sie herumstehen oder herumliegen, jedem Zufalle ausgesetzt sind, so wird man vielleicht bald sagen können, ein Drittel von der gesammten Lebensthätigkeit dieses Mannes sei ohne Nutzen verschwendet worden.

Es sind traurige Umstände, die hier in einander greifen. Man bedauert das. Warum sich für eine Sache interessiren, bei der nichts herauskommt?

Und diese langen Jahre voll Gedanken, Arbeit und Hoffnung sind für uns und für ihn verlorene Zeit gewesen!

Jedoch nicht der Gleichgültigkeit allein begegnete sein Schicksal. Immer hat das Große und Gewaltige neben der Bewunderung, die es erzeugte, Auflehnung gegen seine Uebermacht

---

*) Dieser Aufsatz wurde vor 24 Jahren zuerst veröffentlicht, als Cornelius noch lebte. Er ist 1867 gestorben. Die Nationalgallerie hatte bei ihrer Erbauung die vornehmste Bestimmung, Cornelius' Cartons aufzunehmen, die jetzt, seit Jahren nun schon, in ihr aufgestellt sind.

Schon aber wird dahin agitirt, daß diese Cartons wieder von den Wänden herabgenommen werden. Es würde ein Akt partieller Selbstvernichtung für Deutschland sein, wenn dieser Plan zur Ausführung käme.

und alle die kleineren Gefühle, die dieses große Gefühl im Ganzen zu verstärken pflegen, hervorgerufen. Wenn dann die Brandung, die im Momente aufflammend mit dem Momente wieder herabsinkt, einer ruhigeren, zurückgezogeneren Anerkennung gewichen ist, so scheint die Feindschaft allein siegreich im Felde zu bleiben und all die Anstrengung eines großen Mannes nur dazu gedient zu haben, ihn verhaßt zu machen.

Dauernde Begeisterung erregt das dauernd Nützliche allein. Das Große, Erhabene, das Maß des gewöhnlich Menschlichen überschreitende läßt man zu Zeiten auf sich wirken, allein man lehnt es ab im Gange des praktischen Lebens. Man will nicht alle Tage eine Hochzeit oder ein Jubiläum feiern helfen und in festlich gehobener Stimmung mit alten Freunden bis tief in die Nacht hinter der Flasche sein Herz ausschütten. Ein, zweimal im Jahre. Man kann nicht die unsterblichen Ideen wie Salz auf jedes Butterbrod streuen. Ein Mann hat eine Arbeit vor: da kommt man ihm mit dem Heroenwerke eines Genies in die Quere; er sagt: laßt mich im Frieden, ich habe keine Lust darauf. Rekruten einzuexerciren ist gewiß eine niedrigere Thätigkeit, als im Fluge Alexanders oder Cäsars Siege über den Erdball zu säen, aber wenn die Unteroffiziere und Wachtmeister fortwährend die Thaten Friedrichs des Großen oder Napoleons im Kopfe hätten, so würden es die Rekruten entgelten. In der abwehrenden Haltung, welche die Leute im Verkehre des Lebens gegen alles beobachten, was durch außerordentliche Mittel erzeugt ist und geistige Anstrengung und Erhebung ihrerseits erfordert ohne momentanen Nutzen zu gewähren, spricht sich der natürliche Trieb der Selbsterhaltung aus.

Außerdem, Jeder hat seine tägliche Aufgabe, erfüllt sie so gut er kann, arbeitet sich müde und will sich am Abend ausruhen. Einer der vom frühen Morgen an auf den Beinen war, setzt sich da lieber mit seiner Pfeife still hin, als daß er jetzt auf die Spitze des Kirchthurms kletterte und einsam beim Schein

der untergehenden Sonne den Homer läse. Wenn wir heute erführen, Goethe oder Schiller hätten das vor Jahren gethan, so würde man nichts dagegen haben, vielleicht sogar einige begeisterte Gedanken damit verbinden, aber wenn man heute Jemand mit dem Buche unter dem Arme da hinaufsteigen sähe, würde man es etwas sonderbar finden.

Andere Leute sollen einmal nicht anders sein als man selber ist. Die Welt haßt und stößt von sich was nicht ihres gleichen ist. Erst wenn es übermächtig wurde, dann erkennt sie gezwungen seine höheren Kräfte an, schmeichelt ihm oder geht ihm mißtrauisch aus dem Wege. Man will mit Niemand zusammen sein, dessen bloßes Dasein ein Vorwurf der Schwäche und der Niedrigkeit wäre.

Es gehören außerordentliche Gaben dazu, um außerordentliche Geschenke der Vorsehung, zu deren Träger man auserſehen ward, zu entschuldigen. Nur Wenigen verlieh das Schicksal neben den hohen Fähigkeiten, mit denen es sie ausstattete, auch den unwiderstehlichen Reiz (la grazia, sagen die Italiener), die Menschen anzulocken, statt sie zurückzuscheuchen. Ich meine unter „Menschen" die einfachen Naturen von Charakter, nicht die parasitischen Bedienten, die wie die Haifische jedem großen Schiffe nachziehen. Raphael besaß eine solche Liebenswürdigkeit: er gab sich hin, alles flog ihm zu und machte sich ihm freiwillig dienstbar. Michelangelo aber und Dante und Alfieri hatten Feinde. Man will es in ihrem herben, spöttischen, ironischen Wesen suchen, aber diese Härte war nicht die Ursache, sondern nur die Folge. Sie waren zu sehr mit sich selbst in ihrer Kunst beschäftigt, es erschien ihnen als eine nutzlose Kraftverschwendung, die Menschen damit zu versöhnen, daß ihnen vor Andern so viel verliehen war. Auch Goethe trat Vielen so entgegen. Wie ist er gehaßt worden, weil er unbesorgt um seine eigenen Reichthümer nicht daran dachte, Geringeren ihre Armuth hinwegzutäuschen. Schiller selbst gestand mit klaren

Worten ein, daß ihm Goethe deßhalb fatal sei, und wir beobachten, wie wenig Goethe selbst sich um solche Gegner kümmerte, ja daß er sie nicht einmal bemerkte.

Alles das, was ich hier als allgemeine Eigenschaft der Menschheit zu erklären suche, findet von jeher auf die Deutschen am stärksten seine Anwendung. Nirgends aber in Deutschland selber ist es so hart hervorgetreten, als in Berlin. Und in diese Stadt verpflanzte das Schicksal Cornelius.

Berlin war der Ort, von wo aus vor Zeiten die schärfsten Angriffe gegen Schiller und Goethe ausgingen. Berlin erfreut sich in ganz Deutschland einer tiefen Abneigung sobald von ästhetischen Dingen die Rede ist, die sich von jeher unverhohlen Luft gemacht hat wo sich immer Gelegenheit darbot. Berlin hat sich aber diesen Haß ruhig gefallen lassen und nichts auf alle Angriffe erwidert. Ich weiß nur soviel, daß ich seit beinahe zwanzig Jahren in Berlin wohne, nirgends anders wohnen möchte, überall, wenn ich auf Reisen war, mit Sehnsucht an Berlin zurück dachte und mit wenigen Ausnahmen Niemanden begegnet bin, der, wenn er das Leben hier wirklich kennen lernte, nicht dieselbe Empfindung an sich erlebt hätte.

Berlin ist eine große Stadt. Jede kleinere Stadt hat eine Art sichtbarer Repräsentation ihrer höheren geistigen Existenz, in Berlin lebt Jedermann incognito. Es ist keine Stadt, die sich ihres Zusammenhanges bewußt ist, sondern nur ein Aufenthaltsort für 600,000 Menschen. Die Wohnungen haben alle etwas an sich als wären es nur Absteigequartiere. Wir haben keine exclusiven vornehmen Viertel; es sind theure Gegenden vorhanden: aber wo und wie man wohnt, giebt dennoch kein Präjudiz für die Persönlichkeit. Ein reicher Mann kann eben so gut in der Köpnikerstraße, unter den Linden oder tief im Thiergarten ein Haus besitzen und da wohnen. Alle Welt ist auseinandergerissen und getrennt; nur eins vereinigt sämmtliche Gemüther: der mystische Zwang der jedesmaligen allgemeinen

Neugier, und alle öffentlichen Anstrengungen dem Publikum gegenüber haben die Erregung dieses Gefühls zum Zweck. Concerte, Theater, belehrende Vorlesungen, Bälle, Ausstellungen wollen mehr reizen als befriedigen, und alle Klassen der Bevölkerung sind diesem Reize zugänglich, und sein Inhalt ist der Inhalt des Gespräches.

Diejenigen dagegen, welche, erhaben über den Schwankungen dieser Jagd auf das neueste und nur vom wahrhaft bedeutenden berührt, eigentlich die sind, welchen Berlin seinen Ruf unter den Städten verdankt, verschwinden völlig im Publikum. Berlin, wie es äußerlich zur Erscheinung kommt, ist das wahre Nest der Demokratie, und sogar die starrsten Anhänger jener niemals dagewesenen Vergangenheit, die so vielen noch als das Ideal des Staates vorschwebt, lassen sich von diesem Freiheitsfieber anstecken. Wer hier auftritt, giebt einen Theil seiner Würde preis. Vornehm und gering liest allsonnabendlich seinen Kladderadatsch und schlägt in dasselbe verständnißinnige Gelächter auf. Man sieht den Rädern der großen Maschine zu genau in die Zähne, man erblickt die Dinge aus der Vogelperspektive und empfängt die Nachrichten aus erster Hand; und es ist niemals Mangel an solchem Gewässer für die gewaltige Mühle. Der Einzelne verliert sich im unaufhörlichen Gedränge; mag er sterben, mag er verreisen, mag er berühmt sein: der große Strom rauscht weiter; Keiner hat hier das Gefühl, daß er an seiner Stelle unentbehrlich sei.

Wie niederdrückend erscheint die trübe Oberfläche eines solchen Lebens, und wie wohlthätig wirkt diese scharfe Luft, wenn man sich an sie gewöhnt hat! Man empfindet bald, daß hinter diesem äußerlichen leichtsinnigen Publikum ein Hinterhalt des Ernstes und unbestechlichen Scharfsinnes liege, der, für den Moment kaum erkenntlich, mit seinem Urtheil rasch die Oberhand gewinnt und den Ton angiebt. Nirgends werden die Menschen und die Dinge so richtig taxirt als in Berlin: die

Menschen nämlich, die etwas sind, die ein Gewicht haben; denn Seifenblasen zu wiegen, dazu hat Niemand Zeit und Lust, man läßt sie unangefochten fortfliegen bis sie platzen. Doch bilden alle diejenigen, welche auf diese höhere Art öffentlicher Meinung einwirken, keine Gemeinsamkeit, und daher kommt es, daß hier oft die richtigsten Ansichten über Dinge und Verhältnisse existiren, ohne daß diese selbst im mindesten davon angefochten würden. Die Meinungen concentriren sich selten zu einer energischen That. Kein einflußreiches kritisches Journal hat jemals diese Stimmen aufgefangen und zu einer Macht vereinigt. Man empfindet scharf, spricht sich auch wohl scharf aus, aber wo ein Schritt weiter geschehen müßte, da machen sich plötzlich für jeden einzelnen, selbst den freiesten und durch kein Amt gebundenen, so viel Ursachen geltend, welche zur Zurückhaltung auffordern, daß aus all dem Denken und Urtheilen nichts herauskommt als der Vortheil, den diejenigen daraus ziehen, welche dies geistige Element als Hülfsmittel ihrer eigenen Bildung benutzen, ohne sich durch seine unfruchtbaren Seiten anfechten zu lassen.

Man zieht sich zurück in sich selber und durchschaut die falschen Illusionen, um die ächten Illusionen desto besser zu genießen. Nirgends kann man so wahrhaft einsam und ungestört leben und arbeiten, und dennoch mitten in aller Unruhe drin stecken. Man sitzt den Tag über mutterseelenallein und hat den Abend so viel Menschen um sich her, als man nur immer vertragen kann. Man hält seine Zeit zu Rathe, man gebraucht, um eine Mittheilung zu machen, gerade so viel Worte, als dazu nöthig sind. Das Geheimniß des guten Styls, das Gleichgewicht zwischen Ausdruck und Inhalt lernt man hier im Spiel, den ächten Lakonismus der Rede.

Ebenso lernt man die Menschen kennen und den Täuschungen, die der Unerfahrenheit drohen, von Kind an aus dem Wege gehen; bei politischen Fragen versteht man den Kern vom Fleisch zu scheiden. Welche Summen von Geist und von

Bildung sind hier unaufhörlich im Umlauf! Was man bedarf, findet man auf dem kürzesten Wege und in bester Gestalt. Unaufhörlich strömen die bedeutendsten Kräfte des Landes hieher zusammen, um zu bleiben oder um wieder fortzugehen, man begegnet ihnen sicherlich.

Begeisterung aber empfängt man hier nicht, und es scheint als verstände sie Keiner. Dazu sind große Städte nicht da, um sie zu erwecken oder nur zu nähren. Große Städte sind fressende Ungeheuer. Das öffentliche Leben in ihnen ist eine ewige Schlacht, wo Jeder seine besten Kräfte zusetzt, und der einzige Ersatz, der ihm wird, besteht nur in dem Reize, immer mehr von seiner Stärke auszugeben. Für diejenigen aber, welche diese Stärke besitzen, ist die Aufforderung, sie anzuwenden, mehr werth als Rücksicht und Schonung. Denke Niemand, der hier in die Bewegung der Menschen eintritt, liebevolle Augen folgten seinen Schritten und umsichtige Freundschaft mahnte zu leisem, bedächtigerem Fortschritte. Hier saugt das Leben Jeden aus: wer wenig besitzt und seinen Vorrath nicht zu Rathe hält, steht bald mit leeren Taschen seitwärts an der Straße, und seine Verwünschungen, die er in das dickste Menschengewühl schleudert, treffen Niemand, weil Niemand schuldig war. Der Besitzende aber, dessen Unerschöpflichkeit Stand hält den unerschöpflichen Ansprüchen des Lebens, steht bald in der ersten Reihe; aber gerade der ist wieder so ganz beschäftigt mit der Sorge um sich selber, daß er kaum einen Blick übrig hat für das was wir bedürfen.

So erscheint mir denn das unbegreifliche nur allzu begreiflich: daß hier, wo Bildung und Geist in solcher Fülle vereinigt sind, dennoch das größte und erhabenste beinahe unbeachtet bleiben kann. Wie ist es möglich, daß in einer Stadt, wo Beethoven so geliebt und verstanden wird, Cornelius, ich will nicht sagen, unverstanden, aber übersehen bleibt? Wenn man die rechten Leute fragt, geben sie wohl eine Antwort, welche

zeigt, daß sie verstehen was Cornelius bedeutet; für das große öffentliche Publikum aber scheint er noch ungeboren oder längst wieder versunken zu sein.

Warum? — Erinnern wir uns, wie lange gerade Beethoven's Werke hier als die Ausgeburten der Verrücktheit angesehen wurden.

Der Weg, den solche Naturen zurücklegen müssen ehe sie in die Herzen einer von unendlichen Interessen hin und hergezerrten Bevölkerung eindringen, ist ein längerer als der, welchen ein Witz des Kladderadatsch zu machen hat, der kaum gedruckt von Allen begriffen, genossen und wiederholt wird. Aber schon am Sonntage oder nächsten Montage ist er abgenutzt. Wer weiß, was vor drei Wochen an der Tagesordnung war und uns so kräftig in's Lachen brachte? Und wer spricht anders als mit einem gewissen Anfluge von Geringschätzung über die Gegenstände der öffentlichen Neugier, sobald sie den anfänglichen Reiz eingebüßt haben? Das Falsche wird gewiß nirgends so auf den Thron gehoben, wenn es glänzt und anlockt, aber nirgends auch so gründlich wieder herabgestoßen, und es erscheint so die Sucht danach dem unbefangenen Auge weniger als der Triumph des Unächten, vielmehr als die bloße Probe aller Erscheinungen, aus der am Ende nur diejenigen hervorgehen, die stark und unverwüstlich in sich selber über die Unbeständigkeit der Menschen den Sieg davon trugen und von nun an sie beherrschen, statt ferner von ihrer Laune abhängig zu sein.

Cornelius' Arbeiten sind Werke, in die man sich hineinleben muß, wenn sie für uns zu einer Wahrheit werden sollen. Kein Mensch, der eine Beethoven'sche Symphonie ein oder zweimal gehört hat, kann sagen, er kenne sie. Große Kunstschöpfungen verlangen Zeit um einzudringen, wie Wolkenbrüche die nicht wie leichte Maienregen vom Boden aufgesogen werden. Ich habe es an mir erlebt, wie oft ich die Bilder Raphael's und Michelangelos in den Stanzen und der Sistina vor Augen

gehabt haben mußte, nur um sie im gröbsten zu übersehen, und kannte sie doch schon von Jugend auf im Kupferstich. Solche Gemälde müssen fest stehen wie Kirchen und Paläste, man muß ihnen begegnen ohne sie ansehen zu sollen oder zu wollen; dann erst erwacht die Fähigkeit sie zu fassen, und aus dieser Fähigkeit das Verständniß langsam, langsam, und endlich die Liebe zu ihnen, der wahre, unvergängliche Vortheil, den ein Volk aus dem Umgange mit den Schöpfungen großer Künstler zu ziehen vermag.

Cornelius' Cartons zum Camposanto und Dom haben die letzten Gedanken der Religion und Philosophie zum Inhalte. Sie wollen nicht durch reizende Darstellungen augenblicklichen Genuß bereiten, nicht das Große in heitern, gefälligen Bildern vorführen, nicht das Schwere erleichtern, und an die Stelle der ächten Hebel der Weltgeschichte genrehaft historische Opernscenen setzen. Es giebt Momente im Leben des Menschen, über die man mit der bloßen Grazie nicht hinüberkommt, wo wirkliche, bittere Thränen vergossen werden, bei denen nicht gefragt wurde, ob man gerade Lust hatte, sich ein wenig rühren zu lassen, wo man unwiderstehlich ergriffen wird weil die Wahrheit uns erschütternd anpackt. Da wachen Fragen in unserer Seele auf, die sich mit schönen Redensarten nicht beschwichtigen lassen, sondern eine männliche Antwort verlangen, an die man sich anklammern kann wenn alles andere zu schwachen Strohhalmen wird: in solchen Stimmungen erscheint die Kunst ein spottender, spielender Luxus, wenn sie nicht wirklich die Kraft besitzt, die ein ächter, gewaltiger Genius in seine Werke legt. Das was von Kunstwerken (Dichtung, Malerei, Sculptur, Musik, alle sind nur eine Kunst) da seine Farbe nicht verliert, das ist das Aechte, Unvergängliche, und das Gefühl dieser Probehaltigkeit wird von denen die es selbst als wahr erfunden haben, denen mitgetheilt die es noch nicht erlebten. Als Kind liest man schon mit Ehrfurcht in der Bibel, aber sie enthält doch nur eine Fülle

wunderbarer Begebenheiten, nichts weiter; erst der ausgewachsene Mensch kennt die unerschütterliche symbolische Wahrheit ihrer Worte. Mit sechszehn, siebzehn Jahren ist uns Goethe ein anderer als mit dreißig und vierzig. Wie wir heute in Berlin Cornelius kennen, so würde man Dante kennen, wenn man sich ein paarmal in ästhetischen Vorlesungen einige ausgewählte Kapitel hätte mittheilen lassen; so von sechs bis sieben Uhr Abends, das eine Auge auf die vornehmen Mitzuhörer, das andere auf die brillanten Toiletten der Frauen gerichtet; oder wenn in einer Gesellschaft zwischen Thee und Abendessen einer das Buch aus der Tasche zöge, einige brillante Stellen daraus vorläse, einige Anekdoten aus des Dichters Leben dazu erzählte, und Herren und Damen empfingen das Bewußtsein, über den Mann und seine Werke ganz im Klaren zu sein.

Es gehört ein Menschenleben dazu, einen großen Künstler zu verstehen. Im Anblick Goethe's muß man seine Bildung erworben haben, um ihn würdig zu begreifen; im Anblick der Werke von Cornelius muß man Jahre lang fortgeschritten sein, um ihre Tiefe und ihre Hoheit zu fassen. Es handelt sich nicht bloß darum, einigemale sich in den Zimmern langsam umgedreht zu haben, in denen die Cartons zum Theil jetzt aufgestellt sind. Der oberflächliche Reiz der ersten Fremdheit muß zurückgetreten sein, wie man auch von Goethe, Shakespeare und Beethoven sich kaum erinnert, wann und wie man zuerst mit ihnen bekannt wurde. Nach und nach bildet sich darauf in uns eine selbstständige Erinnerung an das Werk, und es übt den schöpferischen Einfluß auf unser ganzes Wesen aus, durch den wir in uns selbst gefördert und zum Bessern emporgezogen werden.

Und diese Werke sollen nie ausgeführt werden, ja sind jetzt nicht einmal in einer Weise aufgestellt, um richtig gesehen werden zu können! Und ganze Kisten voll Zeichnungen desselben Meisters stehen da, vergrabene Kapitalien, die so schöne Zinsen tragen könnten. Sie mögen statt der zwanzig Jahre, die sie so

stehen, hundert Jahre in den Kästen bleiben, veralten werden sie nicht; es wird einst, wenn ihre Fetzen vielleicht an's Licht gezogen und als kostbare Reliquien dann mit großer Sorgfalt aufgestellt werden, die folgende Generation in Staunen ausbrechen über den Mann, der so groß war, und über die Zeit, die so klein war und keine Augen für ihn hatte. Es liegt etwas fürchterliches in der Gleichgültigkeit des täglichen Gewühles, das sich an solchen Schätzen vorüberwälzt, und in dessen Mitte selbst diejenigen, welche ihren Werth zu kennen vorgeben, dennoch Hülfe verweigern wo es sie zu heben gilt.

Wenn ich denke, daß Cornelius lebt, daß er überall verehrt und angestaunt — denn Bewunderung ist ein zu gemeines Wort geworden — an der einzigen Stelle wurzeln mußte, wo er keine Sonne findet und keinen Raum, sich zu entfalten! Daß ihm das versagt wird! Sich über die Stimmung einer großen Stadt zu beklagen, wäre eben so thöricht, als wollte man einer Zeitung Vorwürfe machen. Das Papier erröthet nicht; es ist immer dasselbe Blatt, dasselbe Format, derselbe Satz, dieselbe Zuversicht, dieselbe Rücksichtslosigkeit. Aber man kann sich an die Einzelnen halten, an den Redakteur, an die Mitarbeiter. Meine Hoffnung ist, daß diese Zeilen in Berlin vielleicht den Einen oder Andern leise berühren, und daß sie denen, für welche Cornelius bisher nur eine Art von mythischer Persönlichkeit war, die Ahnung geben, es lasse sich lebendiger Nutzen aus der Bekanntschaft mit seinen Werken schöpfen. Die, welche ihn kennen, bedürfen eines solchen Hinweises nicht.

Cornelius lebt in Rom und zeichnet weiter an den Cartons für Dom und Camposanto. Es ist, als läse man in einer alten Zeitung von vor zwanzig Jahren. Er arbeitet da wirklich, und es irrt ihn nichts in seiner Arbeit. Es giebt wirklich heute noch einen Künstler, für den der Beifall und Tadel der ungebildeten Menge gleichgültig ist, der sein Ziel im Auge ruhig seinen Weg verfolgt, und seiner Sache sicher so fest in den

Gedanken dasteht, wie ein vertriebener rechtmäßiger Fürst den Moment herankommen sieht, wo er todt oder lebendig in seine Staaten zurückkehrt.

Man ist so sehr allenthalben heutzutage an die unterthänige Stellung gewöhnt, welche die Kunst sich selbst gegeben, daß man das weltbeherrschende Element in ihr vergessen hat. Die Meinung, daß Geld und Ehrentitel ausreichen, ja oft übermäßige Ausgleichung für die Wirksamkeit eines Künstlers seien, ist gäng und gäbe. Cornelius wurde in Bayern in den Adelstand erhoben, empfing viele Orden, hat ein bedeutendes Gehalt: diese drei Punkte macht man mit der größten Seelenruhe geltend und scheint gar nicht zu begreifen, daß die Ansprüche eines Mannes sich weiter versteigen dürften. Die Mehrzahl der gesammten Menschheit ist so sehr auf der Jagd nach Geld und Ehrgeizbefriedigung, daß ihr derjenige, welcher das erreicht hat worin sie selber die vollkommene Befriedigung ihrer Wünsche erblicken würde, vom Schicksal auf's reichlichste bedacht zu sein scheint.

Wenn vielleicht ein vertriebener Fürst, ein bankerotter Bankier, der ehemals über Millionen verfügte, ein General, der gefangen genommen wurde, begreiflich erscheinen würden, weil ihnen auch das anständigste Ruhegehalt zu wenig dünkte: bei einem Künstler, der ja eigentlich auf gar nichts Ansprüche machen dürfte, scheint den Leuten die geringste freiwillige Gabe des Staates schon eine bedenkliche, ungerechtfertigte Ausgabe, nun gar ein großes Jahrgehalt kaum zu vertheidigen. Man kann es sich nicht vorstellen, wie der Mann darauf Anspruch machen und es so ruhig hinnehmen könne. Daß Goethe niemals Mangel litt, sondern immer ziemlich mit Geld versehen war, wird fast zu einem Makel an seiner Persönlichkeit, und es bedarf der genauesten Nachweise seiner Wohlthätigkeit, um die Leute zu beruhigen.

Wir brauchen keine äußerliche Angabe, um die Höhe festzustellen, auf der ein großer Künstler steht, und um den Beweis

zu führen, daß die Dienste, welche er einem Volke leistet, mit Gold nicht aufgewogen werden. Die Kunst ist die Blüthe eines Volkes. Man spreche aus: „die Blüthe Griechenlands“ — Homer, Sophokles, Phidias und die andern Gestirne vor und nach und mit ihnen treten wie ein glänzendes Sternbild vor unsere Seele. Man sage: „die Blüthe Rom“ — welches Blüthe? Wir sehen uns suchend um: Siege und große Thaten, große Politiker und Feldherrn in Fülle; aber wo die Blüthe dennoch? Zögernd nennen wir Horaz, Virgil, Catull und andere Namen — Rom hatte keine Blüthe, wie auch Sparta keine hatte. Es ist nicht so leicht, zu loben und zu preisen, wenn man Lob und Preis im höchsten Sinne nimmt.

Man lege alle Siege der Hellenen in die eine Wagschale, alles was Perikles, Alcibiades, Alexander und die Helden der Mythe gethan haben, und in die andere die Werke des Aeschylos, Phidias, Homer — schon genug, wir brauchen die andern nicht einmal zu Hülfe zu rufen — diese drei würden mit der Wucht ihres Geistes die ganze politische Geschichte ihres Volkes in die Luft ziehen. Und so fallen bei uns die Werke der geistigen Thätigkeit schwerer in's Gewicht, die Werke weniger Männer, als was die zweitausend Jahre unseres sichtbaren Ganges in der Geschichte an politischen Thaten erzeugten.

Die Namen großer Kaiser und Könige gelangen nur durch die Gunst der Künstler auf die Nachwelt. Entweder daß diese die Fürsten zu den Helden ihrer Werke machten, oder daß der Fürst die Macht besaß, die Künstler zu schützen, zu ehren, oder von beidem das Gegentheil: daß er sie verderben ließ. Agamemnon und Achilles sind nur durch Homer unsterblich geworden. Mit ihm fliegen sie zur Sonne, wie der Zaunkönig unter dem Fittige des Adlers versteckt mit hinauf getragen ward. So groß ist der Zauber Homers, daß Alexander der Große, der Homers Gesänge in einem kostbaren Kasten mit sich führte, durch diese so natürliche und geringfügige Handlung einen Zuwachs an

Größe erhält. Durch diese Handlung und durch sein Verhältniß zu Aristoteles erscheint er uns im höchsten Sinne erst lebendig. Die Freundschaft großer Künstler liefert erst den Beweis, daß der Fürst, der sich ihrer erfreut, in Wahrheit ein Fürst sei. Was bedeutete uns Giulio II. ohne Raphael und Michelangelo? Und doch hat seiner Zeit Niemand so tief und so kräftig in die Geschicke Italiens eingegriffen. Als Freund und Beschützer dieser beiden aber bekundet er seinen Eintritt in jene höchste Aristokratie der Menschheit, in die Gemeinschaft derer, die das Große aus eigener Kraft erkennen und lieben, und in dieser Erkenntniß die höchste Gabe erblicken, mit welcher die Vorsehung uns beschenken kann (es sei nur die eine höher gestellt: es selbst vollbringen zu dürfen, d. h. selber ein Künstler zu sein), die in der Gegenwart schon das entdecken, was einst nach langen Jahren mit Begeisterung genannt wird, wenn von ihren Zeiten die Rede ist.

Man sagt, es ginge nichts über das Glück einer Frau, die ein Kind empfängt und trägt und gebiert und an ihrer Brust nährt; wie groß muß das Glück eines Menschen erst sein, der in Anschauung des Lebendigen um ihn her plötzlich in seiner Phantasie herrliche Gestalten ahnt, entstehen sieht, hegt, mit sich herumträgt und endlich durch seine Hände gebildet vor sich erblickt als etwas Fremdes, Lebendiges, das er allein geschaffen hat! Welches Glück muß in der Brust des Phidias gewaltet haben, als er die Bildsäule des höchsten Gottes der Griechen vollendet hinstellte, von der Millionen das Sprüchwort wiederholten, der könne nicht ruhig sterben, der sie nicht gesehen habe! Was für ein Glück der Ahnung zukünftiger wie vergangener Zeiten muß in Dantes Seele lebendig gewesen sein, der aus sich selber ein Gedicht schuf, aus dem Jahrhunderte hindurch die edelsten Geister Nahrung sogen! Und Goethe, Schiller und Shakespeare — sollte die Vorsehung so gegen alle natürlichen Gesetze knauserig sein, so jämmerlich inconsequent, um diesen

Männern das deutliche Gefühl vorenthalten zu haben, wie reich und glücklich sie die Welt machten durch ihre Thätigkeit? Ein Feldherr an der Spitze seines Heeres fühlt die Begeisterung in sich, mit der er es erfüllt, er blickt nicht zurück, er stürmt vor und weiß daß sie ihm folgen. Soll Michelangelo nicht den breiten Strom der Geister geahnt haben, die noch ungeboren im Reiche der Zukunft seiner harrten und von seinen Werken ergriffen sich selbst veredelt fühlten? Was sind neben einer solchen Empfindung der höchsten Genugthuung die augenblicklichen Geschenke der Welt und derer, welche die Macht in Händen haben sie auszutheilen?

Die Belohnung solcher Dienste ist unabhängig von der Zeit und von der Güte der Menschen. Zeus machte die sterblichen Weiber, die er liebte, nicht zu Königinnen oder Kaiserinnen: er versetzte sie unter die Gestirne. Wie sich vor den Gläsern der Astronomen Nebelflecken in Massen von Sternen auflösen, in denen ein Sonnensystem enthalten ist, so wird einst der Namen eines Künstlers, der einsam wie ein Stern im dunklen Raume der Geschichte dasteht, dem sehenden Blicke sich in ein ganzes Volk auflösen mit jahrtausendlanger Geschichte, alles in seinem einzigen Namen zusammenfließend. Die Künstler sind die höchsten Symbole der geschichtlichen Entwicklung. Es giebt Successionen von Kaisern und Königen. Otto I., II., III., Heinrich II., Conrad, Heinrich III. und so fort, mit den Jahreszahlen daneben. Die Namen liegen da wie breite glänzende Felsstücke in einer geraden Linie durch den Sumpf; man springt von einem zum andern und kommt glücklich durch den großen Morast der Begebenheiten hindurch, bis man drüben ist. Stirbt der Vorgänger, so tritt der Nachfolger ein, an Nachfolgern kann niemals Mangel sein, denn das Reich bedarf einer Spitze, eines Mannes der voranschreitet, und beim Studium der Geschichte verlangt man Namen und kann keine Leiter mit ausgebrochenen Sprossen gebrauchen. Namen verlangt man, gleichgültig vorerst,

ob Ehre oder Schande ihnen anklebte, ja ob überhaupt nur ein vernünftiges completes Wesen hinter ihnen verborgen sei.

So lernt der Schüler die Reihen der Herrscher auswendig; bald aber lernt er auch, wenn die Geschichte eines Reiches sein Studium wird, eine andere Reihenfolge von Persönlichkeiten als die Repräsentanten der Geschicke eines Landes kennen. Jetzt heißt es nicht mehr: Heinrich IV., Ludwig XIII., XIV., XV., XVI., Napoleon, sondern es klingt: Sully, Richelieu, Mazarin, Ludwig XIV., der Regent, Fleury, Choiseul, Dubois, die Pompadour, Necker, Mirabeau, Robespierre, Napoleon. So etwa, es kommt hier nicht auf große Genauigkeit an. Das ist eine andere Folge von Herrschern Frankreichs. Um aber mit weniger Namen am allerdeutlichsten zu reden, sagt man: Corneille, Racine, Voltaire, Rousseau. In den vieren stecken alle Könige, alle Minister, alle Maitressen, alle Generale, alle Siege, alle Gedanken. Frankreich mit einer ganz andern Reihe politischer Charaktere an der Spitze der Angelegenheiten wäre immer dasselbige Frankreich, ohne diese vier Männer aber existirte es kaum. Und nun, um von Deutschland zu reden, ohne Luther und Goethe wären wir nicht was wir sind; in diesen beiden Namen liegt eine Macht, wie wenn man von der Geschichte der Erdkugel redend sagt: die Steinkohlenperiode, die Tertiärperiode, wo unzählige, ungeheure Umwälzungen, die unberechenbare Jahre bedurften zu ihrer Vollendung, in ein Wort comprimirt nichts als einen einzigen Schritt in der Weiterbildung des Planeten bedeuten.

Ich denke, wenn heute ein Mann unter den Lebenden umhergeht, dessen Name uns in den Sinn kommt wenn solche Männer und Verhältnisse erwähnt werden, da braucht man nicht leise flüsternd und rückhaltsvoll von seiner Thätigkeit zu reden. Wenn ich vor Cornelius' Werken stehe, geht mir das Herz auf. Wir leben, in unsern Ideen eingesperrt, gewöhnlich zwischen den letzten zwanzig Jahren und den zwanzig nächst-

folgenden. Man steckt dazwischen wie zwischen zwei Mühlsteinen und läßt sich reiben. Weiter erstreckt sich der Vorausblick und das Zurückschauen des tagtäglichen Menschenverstandes nicht; was diese Grenzen überschreitet, darum haben sich einst Andere bekümmert, das mögen einst Andere ausmachen, in Politik, in Literatur, in Kunstsachen. Wer will sich heute auf das berufen was vor zwanzig Jahren geltend gemacht wurde, oder in zwanzig Jahren gelten wird? Wer darf bei einem heute erscheinenden Romane oder Gedichte anderer Art darauf anspielen, wie Goethe, die Schlegel oder gar Lessing darüber geurtheilt haben würden, oder fragen, ob man es auch in zwanzig Jahren noch lesen werde? Was aber ist ein solcher Zeitraum der Iphigenie Goethe's gegenüber? Man vergleicht ohne weiteres den Apoll von Belvedere mit den Sculpturen am Parthenon, unbekümmert um die Jahrhunderte dazwischen. Aber ein Bild von heute mit Raphael's Werken oder nur mit Vandyck vergleichen zu wollen, wie unstatthaft! eine Landschaft von heute mit Bildern von Claude Lorrain, Salvator Rosa oder Ruisdael! Was gehen uns diese unerreichbaren Meister heute denn an? Wir haben unser Publikum, dem genügen wir; verkaufen wollen wir was wir malen, und leben wollen wir von dem was wir uns verdient haben.

Niemand wird so unbillig sein, derartigen Grundsätzen zu widersprechen sobald sie ernsthaft geltend gemacht werden, Niemand einen Künstler geringschätzen, der es auf ihrer Grundlage zur Beliebtheit und zu Vermögen bringt; allein diejenigen selbst, welche ihre Art zu arbeiten in dieser Weise charakterisiren, werden zugeben, daß es eine höhere Thätigkeit der Kunst und einen Standpunkt gebe, von dem aus der Künstler, statt des Tages die Jahrhunderte im Auge haltend, eine andere Gesinnung hegen muß. Die weltgeschichtliche Arbeit der Kunst ist eine andere. Allgemeine menschliche Momente, Angelpunkte unseres Daseins in verklärendem Lichte darzustellen, ist das Be-

streben dieser Kunst. Die Augenblicke, welche als gemeine Erfahrung betrachtet unerträglich erschütternd wären, oder in denen es sich um eine Freude handelt, deren gemeine Darstellung eine Entweihung der menschlichen Geheimnisse sein würde, gestaltet sie zu geheimnißvollen und doch Allen verständlichen Bildern. Das Verderben verschönt sie, das höchste Glück umgiebt sie mit noch strahlenderen Farben, und die letzten Hoffnungen macht sie zu einer sichtbaren Wirklichkeit. So werden diese Werke zu einem Denkmal des Volksgeistes für ihre Epoche, zum Maßstab für die Höhe und die Tiefe des Geistes der die Nation erfüllte.

Und wie hat Cornelius diese Aufgabe der Kunst ergriffen und zur Ausführung gebracht! Wie ist er von Schritt zu Schritt in der Vollbringung dessen, was er sich vorsetzte, klarer und ergreifender geworden! Der höchste Aufschwung, dessen die menschliche Phantasie fähig ist, ist der Gedanke an das Wiedersehen nach dem Tode. Welche Hand dürfte sich daran wagen, ohne vom reinsten Gefühle des Verhältnisses des Menschen zum Ewigen geleitet zu sein? Vor Cornelius besaß nur Michelangelo die Kraft. Der eine Theil seines Jüngsten Gerichts in der Sistina ist eine Darstellung dieses Ereignisses. Wir sehen die Todten sich aus den Gräbern erheben und in die Höhe fliegen. Schmutz und Rauch haben gerade diese Partie des ungeheuren Frescobildes fast zur Unkenntlichkeit verdunkelt, aber was wir noch zu erkennen vermögen, gewährt dennoch so viel! Aber es liegt etwas von der romanischen Unmenschlichkeit der italienischen Kirche in den Scenen, welche wir erblicken. Wie die todten Leiber wieder Bewegung in sich spüren und, von einem Wirbel emporgerissen, aufwärts schwärmen wie Funken im Rauche der aufsteigt, wie die Begrabenen aus ihren Löchern klettern und sich mit träumendem Erstaunen erinnern, daß sie einst in diesen Körpern steckten! Es muß furchtbar gewesen sein, als es noch frisch und unberührt von der Zeit den Menschen vor Augen stand.

In Cornelius' Jüngstem Gerichte, das zu München in Fresco ausgeführt wurde und dessen Carton sich unter den hier verpackt stehenden Zeichnungen befindet, liegt noch etwas von dieser südlichen Furchtbarkeit. Ein solcher Teufel kann uns keinen Schrecken einjagen. Wie anders, wie neu, wie mild, wie viel mehr Deutsch hat Cornelius diese Scenen später in dem Bilde aufgefaßt, welches für das Camposanto bestimmt war!

Aus einem felsigen, zerklüfteten Boden erheben sich die neu belebten Leiber zum Lichte wieder. Aus den Ritzen des Gesteins scheinen sie aufzusprossen wie Blumen. Die Mitte des Bildes nimmt eine herrliche Gruppe ein: eine jugendliche Frau reicht ihrem Manne ein Kind dar. Man sieht den Hauch des Todes noch auf dem Antlitze des Mannes, dennoch empfängt er das nach ihm greifende Kind mit ausgestreckten Armen; er scheint noch zu tasten, als ahnte er nur erst was ihm entgegen kommt, die Augen sind fast noch geschlossen, er sieht kaum was er fühlt, aber seine lächelnden Lippen deuten das Verständniß an. Zwischen den beiden wieder vereinigten Eltern liegt ein anderes größeres Kind noch in Schlummer versenkt auf dem Boden; man fühlt, wie auch dieses nach wenigen Minuten sich regen und mit den Andern verbinden werde.

Hinter dieser Gruppe eine andere: ein Engel, der einen Jüngling eben erweckt hat. Er hebt ihn sanft mit den Armen empor und scheint ihn so aufrecht zu halten, damit er völlig zu sich kommen möge. Andere jugendliche Gestalten fühlen sich schon wieder ganz als Herren ihres Körpers. Zwei, ein Jüngling und eine Jungfrau, stehen neben einander und schauen empor. Eine andere hält die Hand zum Schirm über die Augen, als blendete sie die Sonne, die sie so ganz verlernt hatte zu genießen. Hier, auf dieser ganzen rechten Seite des Bildes ist Alles Glück und Verklärung, auf der andern aber herrscht das Vorgefühl des drohenden Gerichtes. Eine nackte Männergestalt springt eben empor, als müsse sie in die Höhe und wolle nicht,

mit allen Kräften wehrt sie sich gegen das Geschenk des neuen Lebens. Mit dem rechten Arm stemmt sie sich stark gegen die Erde, den linken, nicht die Hand, sondern den ganzen Arm, drückt sie auf die Augen. Andere haben sich, erschreckt über den Glanz des Tages, wieder hingeworfen und pressen das Gesicht auf den Boden. Sie scheinen zurück zu verlangen in das Dunkel. Noch andere versuchen davonzufliehen.

Hoch über diesen Gestalten ruht auf einem Felsen hingestreckt der Engel des Gerichtes. Während Alles erwacht, liegt er schlummernd oder in tiefes Nachdenken versunken da und das Schwert hängt lose in den Fingern der Hand. Noch ist Niemand gerichtet, Niemand verdammt. Die Milde seines Ausdrucks lindert dort die flüchtende Angst und die Verzweiflung, und bestätigt für die andern die Hoffnung, die schüchtern zu ihm aufblickt.

Auf den übrigen Bildern sind andere Momente eben so ergreifend und eben so kräftig dargestellt. Und solchen Werken gegenüber erwägt man, ob sie zur Ausführung kommen sollen oder nicht! ob Geld vorhanden sei! Es giebt Angelegenheiten, bei denen diese Frage nicht in Betracht kommt, und wenn es sich um die größten Summen handelte. Darf aber auch das nicht einmal gefordert werden, daß man diese Cartons wenigstens wie sie da sind, richtig aufstelle, dem Publikum zugänglich mache und vor den Zufällen in Schutz nehme, denen sie an ihrer jetzigen Stelle ausgesetzt sind?

Wer kennt diese Arbeiten und giebt sich die Mühe, ihre Tiefe zu ergründen? Dieses einzige, dessen Inhalt ich anzudeuten suchte, würde schon genügen, Cornelius den höchsten Rang unter den Künstlern zuzuweisen. Solche Werke muß man im Sinne haben, wenn von der Kunst eines Landes gesprochen wird. Die Kunst, deren Anerkennung in unserem Gutdünken liegt, verschwindet vor einer solchen Kunst. Wofür will man sich begeistern, wenn hier nicht der Anfang gemacht wird? Sollen

so bedeutende Werke planmäßig mit Stillschweigen umgangen werden, wenn von den Kunstinteressen eines Staates die Rede ist? Soll es nur Routine geben von nun an, nur das Begreifliche, das sich taxiren läßt, in Rechnung kommen?

Freilich, welchen Maßstab können wir bei Cornelius' Werken anlegen? Ich will ein anderes nennen, die Zeichnung zu der in Rom gemalten Wiedererkennung Josephs und seiner Brüder, eine seiner ersten Arbeiten. Der Carton steht wiederum hier in Berlin irgendwo, dieser allerdings nicht verpackt, aber eben so unsichtbar. Das ist nichts überirdisches, ungeheures, es ist die einfachste, rührendste Scene, in einer Weise schön dargestellt, die an das allerschönste erinnert was die Kunst überhaupt geschaffen hat. Die Hoheit und zurückhaltende Rührung Josephs, die kindliche stürmische Freude Benjamins, die Verlegenheit der Brüder in allen Schattirungen, das ist das ganze. Niemand ahnte das wenn er die Erzählung in der Bibel las, Niemand wird es vergessen der das Bild gesehen hat, die Unschuld, die Lieblichkeit und den verständlichen Ausdruck jeder Seelenregung. Solchen Bildern weist man keinen Rang an. Sie existiren, damit ist alles gesagt. Wer will sich hinstellen und ein Urtheil fällen und die geistige Kraft messen die hier gearbeitet hat?

Ich glaube, daß was zum Wohle der Deutschen Kunst geschehen könne, an diese Arbeiten anknüpfen müsse. Aber nicht als Vorbilder zur Nachahmung sollen sie dienen, sondern der Geist in ihnen soll dem ganzen Volke zu Gute kommen und so erst wieder den Künstlern mitgetheilt werden, die in ihrem Anblick lernen, daß die Kunst nicht in der Erwerbung einer Fertigalst bestehe, sondern daß sie ein Ausdruck für eigenthümliche genieanken sein müsse. Gedanken aber sind kein Geschenk der keltes hung, das sich erzwingen läßt. Wer nichts zu sagen hat, Gebgefübraucht sich der zum Redner auszubilden?
Vorfegt els krankhafte, falsche, unglückliche unserer Zeit läßt wozu [illegible]

Da[illegible]

sich auf den Trieb zurückführen, arbeiten, schaffen und wirken zu wollen, ohne vorher zu fragen, ob diese Arbeit als nothwendig erfordert wurde. Bücher werden geschrieben, nicht weil die Autoren zu lehren und die Leute belehrt zu werden wünschen, sondern weil der Buchhändler und der Autor Bücher verkaufen wollen. Man schafft künstlich neue Bedürfnisse, nur um sie hinterher zu befriedigen und damit seinen Unterhalt zu gewinnen. Den Leuten wird weiß gemacht daß sie Haaröl auf den kahlen Kopf schmieren müssen, als die heiligste Pflicht wird ihnen dargestellt diese oder jene Salbe zu brauchen, diese Pillen zu nehmen, diese Kuchen zu essen, diesen Wein zu trinken, diese Rheumatismusketten zu tragen, diese Bücher zu lesen, nicht weil es den Fabrikanten der Gegenstände wirklich daran läge der Menschheit zu helfen, den Leuten Haare auf den Kopf zu schaffen, ihre Verdauung zu regeln, ihre Gliederschmerzen aufzuheben, ihre Ideen durch Lektüre aufzuklären: alle die dringenden, herzlichen, edel klingenden Worte, mit denen sie Waaren anpreisen, sind nur Leimruthen in die Ritzen der Geldkasten; Geld will man verdienen, und mißbraucht die Sprache zu den Lügen, mit denen man das Publikum verlockt es herzugeben. Dieses Verfahren ist so allgemein, daß es nicht einmal mehr Unwillen erweckt, sondern als organisirtes Geschäft planmäßig zur Ausübung kommt.

Nirgends ist dies so zu einer Kunst geworden, als im Bereiche der geistigen Thätigkeit; hier findet es auch zuweilen Widerspruch. In demselben Zeitungsblatte aber, wo auf der ersten Seite ein Buch als das Machwerk eines Zusammenschreibers oder als das Produkt einer matten Feder dargelegt wird, finden wir eine Seite später das Inserat der Buchhandlung, welche das Buch mit den schönsten Worten als das Produkt tiefer Gelehrsamkeit und energischer Schreibweise charakterisirt. Und vielleicht kennt der, welcher diese letztere Anpreisung verfaßte, die traurige Entstehung des Werkes viel genauer als

jener, der es noch glimpflich genug behandelte. Beim Theater und in der Musik verfährt man mit Leidenschaftlichkeit, bei der bildenden Kunst herrscht der Ton solider, aus tiefen Kenntnissen herrührender Anschauung. Und so ist die Welt voll von Produkten der Kunst, der Literatur und jeder Art von Waarenfabrikation, welchen, an sich werthlos und ohne Nutzen, die Bethörung der großen Menge Werth und Nützlichkeit verleiht. Ja, die Macht dieser Dinge ist zuweilen so stark, und die Art, wie sie uns aufgedrängt werden, so unwiderstehlich, daß man selber, obgleich man darüber lacht und die Betrügerei durchschaut, sich dennoch mit sehenden Augen verlocken läßt.

Aber die Natur der Menschen ändert sich in diesem Punkte. Wir fangen an, instinctmäßig das Reelle zu wittern. Immer mehr leere Redensarten werden außer Cours gesetzt, immer beschränkter wird das Gebiet, auf dem sie zur Anwendung kommen. Es erwächst eine Klasse von Menschen, welche, unabhängig von den überlieferten Schulideen des Lebens, sich ausbilden wie es ihnen zusagt, denen die eigene Persönlichkeit höher steht als die Ansprüche derjenigen, deren Charakter sie nicht vor allen Dingen als maßgebend anerkannten. Dieß ist das ächte bürgerliche Element, welches in England und Amerika das Gleichgewicht festhält, eine sichere Basis für den Adel und Reichthum, ein eben so sicherer Dämpfer für die Unruhe der untersten Classen des Volks. Es ist die praktische Schichte der Gesellschaft, in die nur die vollen Kugeln einschlagen, während die hohlen in tausend Stücke springen. Sie erkennen und weisen die falschen unfruchtbaren Ideen von sich, wie sie mit einem Blicke auf einem falschen Kassenscheine die Hand des Nachstechers von der ursprünglichen ächten Arbeit zu unterscheiden verstehen. So gut wie Engländer und Amerikaner, deren Tugenden mehr politische Tugenden sind, sich durch die Pflege derselben ein gebildetes, politisches Publikum geschaffen haben, das an den Geschicken des Landes theil nimmt, eben so gut wird bei uns aus der Cultur

unserer mehr als politischen Tugenden ein Publikum erwachsen, das über die Kunst ein freies Urtheil hat, weil es nicht aus Eitelkeit an ihren Werken herumschnopert, sondern weil es ein Bedürfniß ihres erhebenden Inhaltes empfindet.

Unbefangen, wie man aus dem Stadtthor in's Freie tritt, wird man dann vor Cornelius' Werke treten. Das Geschrei derer, welche behaupten, hier seien mystische, unverständliche, allegorische Begebenheiten dargestellt, verstummt. Man empfängt ein festeres Gefühl von dem Inhalte dieser Werke. Man fragt nicht mehr, ob Cornelius Katholik oder Protestant gewesen sei. Ein Theologe liest die Bibel anders als ein gewöhnlicher unstudirter Mann, beiden aber ist sie dasselbe Ehrfurcht erweckende Buch voll Wahrheit. Man stößt sich nicht am Seltsamen oder Unverständlichen darin. „Das neue Jerusalem erscheint den Menschen"; — wie dunkel und geheimnißvoll das klingt! Wer versteht das? Wen kümmert, wie das aussieht? Aber wozu sich auch dabei aufhalten? Wozu bedarf es eines Titels? — Hier eine weibliche Gestalt, die von geflügelten Genien herab getragen wird, dort eine Schaar verzweifelnder Menschen, denen sie Trost bringt. Das sieht doch jedes Auge? Mehr braucht der ungelehrte Beschauer nicht, und das genügt auch. Welch eine unvergeßliche Gruppe, jene, die in trauervollen Gedanken fast versteinert zusammenhocken auf dem Vorsprung eines hohen Felsenabhanges, als wäre da die Welt zu Ende! Welch ein beseligendes Anschauen entströmt den Augen des Knaben, der die erlösende Gestalt zuerst erblickt und regungslos anschaut! Andere Kinder haben sie gleichfalls entdeckt und rütteln die älteren Leute und die ganz alten auf aus ihrer dumpfen Betäubung. Welch eine reizende Composition, wie die Hungrigen gespeist und die Durstigen getränkt werden! Die Armen, welche heranschleichen; das Mädchen, das sich schüchtern zurück hält; das offene, bittende Antlitz des Knaben, der den Blinden leitet; die Gesellschaft, welche um

die Tafel gelagert ist; die auftragenden Mägde: der Hund, der auch sein Theil verlangt; der Mann und Knabe, welche das Lamm schlachten. Und darüber aufgestellt die Zeichnung (eine Lünette, welche eigenlich über das neue Jerusalem gehört), wie der Engel dem Seher Johannes die herabschwebende himmlische Gestalt zeigt. Mit welcher Neugier blickt er hinab, welches Staunen, welches Entzücken drückt jede Bewegung an ihm aus! Sind diese Darstellungen so schwer zu begreifen? Sind es nicht die einfachsten Gefühle, die jedem Menschen in die Seele greifen? Man muß sie nur erst wirklich sehen können und das Geschwätz, mit dem man einfachen Menschen den lichten Tag verdunkelt, muß aufgehört haben. Eine Zeit wird kommen, wo man sie besser kennt und genießt als heute. Solche Zeiten des freieren Blickes sind kein Traum, sie waren da in Deutschland und in Italien, glückliche Zeiten großer Männer und großer Thaten. Keine fabelhaften Tage uralter Geschichte, sondern wir sind auf's genaueste unterrichtet über sie, die Zeiten der Reformation, wo das meiste von dem Brode gebacken wurde, von dem wir heute noch zehren. Aber wir brauchen neue Vorräthe.

Cornelius ist einer von denen, die dafür sorgen, daß der Proviant nicht ausgehe. Er hat wirklich das Jahrhundert im Auge, nicht bloß den Tag oder die neueste Mode des Tages. Keinem Künstler von heute steht eine Fülle von Gedanken zu Gebote wie ihm, Niemand besitzt einen so kräftigen Ausdruck seiner Ideen, Keiner verharrte so unerschütterlich auf dem geraden Wege vorwärts. Selbst bei Kleinigkeiten, wenn ich das Wort brauchen darf, bei Zeichnungen zu Medaillen, Albumblättern, Entwürfen zu Arbeiten der Goldschmiedekunst, hat er immer den großen Styl angewandt. Immer tritt uns derselbe Mann entgegen. Und als solchen kennt ihn die Welt und verehrt ihn. Und in Berlin? Sollen wir hier schweigend den Zufall erwarten, der seine Werke, die in unserem Besitze sind, aus ihren Gefängnissen an's Licht holt, damit sie sichtbar werden?

Schweigen könnte man freilich, wenn es sich hier um die Anerkennung eines längst vergangenen Meisters handelte. Da erwartete man ruhig den Umschwung, daß sein Glanz eines Tages vom Staube gereinigt offenbar würde. Man genösse im Stillen die Werke und sähe mit Gleichmuth die große Menge unaufmerksam daran vorübergehen. Aber da der große Meister lebt und arbeitet, da scheint es mir eine Pflicht und eine Ehre, für ihn aufzutreten und so lange immer von neuem auf seine Größe hinzuweisen bis ein Erfolg errungen wird oder bis man seine Kräfte erschöpft fühlt.

Möchten diejenigen, deren Stimme bei dieser Angelegenheit zur Entscheidung beiträgt, von der Ueberzeugung erfüllt sein, daß Cornelius' Werke vom höchsten Werthe sind und daß sie zu Grunde gehen, wenn die Dinge beim Alten bleiben.

Man soll nicht das Unmögliche begehren. Auch der feurigste Enthusiast würde jetzt nicht das Verlangen stellen, die nöthigen acht Millionen müssen sogleich angewiesen werden, und Dom und Camposanto aus dem Boden wachsen. Aber es kann ein Lokal beschafft werden, in welchem alle Cartons auf eine richtige Weise aufgestellt, sichtbar und zugänglich sind. Dieses Lokal wird dann auch diejenigen Zeichnungen aufnehmen, mit welchen der Meister heute noch, im Vertrauen auf ihre einstige Ausführung, beschäftigt ist.

Angemessene Räume müssen diese Denkmäler des Deutschen Geistes beherbergen. Ausgeführt oder nicht ausgeführt: stehen sie erst eine Zeitlang dem allgemeinen Anblicke offen, hat man sich an sie gewöhnt, ist man fähig zu sagen, man sehe wirklich was sie enthalten, und überblickte ihren innern Reichthum, beginnen sie uns vertraut zu werden, wozu Jahre vielleicht gehören, dann wird man in zukünftigen Zeiten kaum daran glauben wollen, daß an der Unentbehrlichkeit eines solchen Besitzthums je gezweifelt wurde, und daß ihre ganze Existenz vom Ausgange schwankender Berathungen abhängig war.

Beschlösse man jedoch, das Camposanto zu vollenden, gelänge es, den Willen zu einer Thatsache reifen zu lassen, daß noch bei Cornelius' Lebzeiten an die letzte Ausführung seiner Werke Hand angelegt und ihm so für den Ausgang seines Lebens die Beruhigung gewährt würde, die für ihn in dem sichtbaren Beginne der Arbeiten liegen muß, dann würden wir auch für uns die Beruhigung gewonnen haben, daß dem großen Deutschen Maler, ich sage nicht ein außerordentliches Zugeständniß gemacht, sondern ihm nur das gewährt sei, worauf er den gerechtesten Anspruch erheben darf. Solche Leute werden von der Vorsehung nicht zum beliebigen Spielzeug in die Welt geworfen.

Was wir für ihre Werke thun und welche Ehre wir ihnen zu erweisen glauben, schließlich ehren wir doch uns selber allein, denn der Ruhm der großen Künstler ist eins mit dem Ruhme des Volks, auch wenn das Volk sich ihrer nicht einmal würdig zeigte.

Dieser Aufsatz führte seiner Zeit zunächst dahin, daß Cornelius' Cartons zu einer großen Ausstellung in den Sälen der Akademie aus ihren Kisten herausgeholt wurden. Alexander von Humboldt war es, durch dessen Bemühungen dies erreicht werden konnte: noch in den äußersten Tagen seines Lebens, dessen letzter Hauch der Förderung dessen gewidmet war, was er auf geistigem Gebiete für groß und nutzbringend ansah, arbeitete er für diese Sache und räumte in seiner stillen Art die bedeutenden Hindernisse aus dem Wege, welche dem Unternehmen entgegenstanden.

Ich lasse im folgenden Stücke die Beschreibung folgen, welche ich damals verfaßte.

VIII.

Die Cartons von Peter von Cornelius.

1859.

Wenn in einer Gemäldegalerie ein Bild uns stehen zu bleiben reizt, ein Portrait zum Beispiel, dessen Züge sogleich in unsere Erinnerung sich einzugraben beginnen ohne daß wir wissen warum und ehe wir noch gefragt haben wer es gemalt habe und wen es darstelle, so scheint wirklich in diesem Falle ein Kunstwerk in der reinsten Weise auf uns einzuwirken. Unmittelbar spricht das Lebendige zum Lebendigen. Es bedarf keines Hinweises vorher und keiner Erklärung für die Folge.

Wenn der Eindruck aber, den das Bild auf uns machte, uns zu ihm zurückzieht? Wenn wir zu fragen anfangen? Wenn wir erfahren, der Künstler der es malte, sei ein großer Meister gewesen, Michelangelo vielleicht, und die Frau, welche er darstellte, eine Frau, deren Schicksal mit dem seinigen verknüpft war, Vittoria Colonna vielleicht? Das Bild wird jetzt eine Bedeutung für uns gewinnen, die es vorher trotz all unserer Hingabe an den reinen Genuß seiner Schönheit nicht besaß. Die Augen werden anders zu blicken scheinen, und die Schicksale des Meisters sowohl als der Fürstin wie ein wunderbarer Firniß gleichsam über der Tafel liegen, durch den die Farben lebendiger leuchten als vorher.

Bei den Werken großer Künstler ist die Kenntniß der Um-

stände, unter denen sie arbeiteten, fast eine Bedingung für das wahre Verständniß. Es ist ein durchdringender Geist denkbar, der, ohne ein Wort von den Schicksalen und der Zeit des Meisters zu wissen, bei der bloßen Anschauung der Arbeit all diese Kenntniß sogleich mitempfinge. Aber solche Genies sind fast ebenso selten als die großen Künstler selber. Für die Mehrzahl der Kunstfreunde bleibt es ein Gewinn, sich mittheilen zu lassen, was von Nachrichten zu erlangen war.

So besitzen wir denn die Lebensbeschreibungen großer Dichter, Maler und Musiker, wie die von Königen, Feldherren und Staatsmännern. Durch vereinte Mühe Vieler ist zusammengetragen was aufzutreiben war. Jedem Werke ist nun sein fester Platz angewiesen. An ihm gewinnt es jetzt eine symbolische Bedeutung für die Lebensstufe, auf der es der Meister malte, und wird zu einem Theile seiner gesammten Thätigkeit, die wir überschauen. Solche Studien haben etwas erquickendes. Das Mittelmäßige verschwindet als existirte es nicht. Das Große erscheint natürlich, und das Geringste selber als ein wichtiger Theil des Großen, zu dessen Erklärung es beiträgt. Und für Jeden ist es eine Genugthuung, auch nur in einem unbedeutenden Punkte hier den allgemeinen Reichthum zu erhöhen. Die genauere Feststellung eines Datums bei Raphael, die Erklärung eines einzigen Wortes bei Dante wird der Gegenstand gewissenhafter Arbeit.

Jedoch es pflegt eine solche Betrachtung ausgezeichneter Naturen erst dann zu beginnen, wenn sie nicht mehr am Leben sind. Nach ihrem Tode verbreitet sich über sie und ihre Werke das gleichmäßige Licht, dessen wir bedürfen um ein unbefangenes Urtheil zu fällen. Bei ihren Lebzeiten überstrahlt das womit sie momentan beschäftigt sind zu sehr das frühere. Auch ist ihr Privatleben nicht so offenbar, um unbefangen dasjenige daraus öffentlich hervorheben zu dürfen, was von einschneidender Wichtigkeit war. Daher denn der alte Satz, daß

Lebende selten richtig erkannt und gewürdigt werden. Große Männer lieben ein zurückgezogenes Dasein. So lange sie leben, sind sie oft mythische Personen, die Jeder nennt aber Keiner gesehen hat. Ihre Arbeiten sind zerstreut, ihre Freunde kennen sich nicht unter einander. Erst nach ihrem Verluste wird der Thron für sie errichtet, auf dem sie von nun an der Welt sichtbar bleiben.

Somit ist es also nur natürlich, wenn Cornelius wenig gekannt ist und seine Werke nicht selten mißverstanden wurden. Jeder kennt seinen Namen und seinen Ruhm. Jeder weiß, daß nicht verblendete, momentane Begeisterung, sondern das Urtheil der ersten Geister in Deutschland die Höhe bestimmt hat, auf der er über allen anderen Deutschen Malern steht. Seine Thätigkeit aber überblicken Wenige. Es herrscht ein unbestimmtes Gefühl dessen, was er gethan hat und thut. Und die Verehrung der Meisten für seine Werke hat selten einen tieferen Grund, als daß man sich angezogen sieht, die Darstellung zu ergreifen sucht, die innewohnende Macht empfindet, sich dann aber wieder abwendet, ohne über den Meister und dessen Bestreben zu rechter Klarheit gelangt zu sein.

Durch einen glücklichen Zufall wurde es jedoch möglich, für Cornelius jetzt eine Ausnahme von der allgemeinen Regel herbeizuführen. Man befand sich im Besitz seiner sämmtlichen Arbeiten. Endlich sind diese alle auf einer Stelle vereinigt ausgestellt, nicht Copien sondern die Originale selber, und die 50jährige Thätigkeit des Mannes steht vor uns, wie noch niemals das Wirken eines Meisters in seinen schönsten Früchten vereinigt zu gleicher Zeit zur Anschauung gebracht werden konnte. Die Anfänge, die Uebergänge, die Vollendung treten deutlich heraus. Die Gestalt des Künstlers entsteht geistig vor unserer Seele als lernten wir ihn zum erstenmale kennen, und der Ruhm den er erlangte und die Bewunderung der Besten, die ihn seit langen Jahren begleiteten, werden verständliche Dinge. Seine

Werke, die der Grund und der Anfang der gesammten Deutschen Kunst sind, müssen von nun an auch in den Augen derer, die von der geistigen Arbeit praktische Resultate fordern, jene gewichtige Bedeutung gewinnen, die sie als einen Theil des öffentlichen allgemeinen Reichthumes erscheinen läßt.

Cornelius ist 1783 in Düsseldorf geboren. Bei seinem Vater, welcher daselbst Galerie-Inspector war, machte er die ersten Studien. Er zeichnete nach den Stichen des Marc Anton und Volpato. Die ältesten Kunstwerke die er geliefert hat, sind kleine Silhouetten, welche er als siebenjähriges Kind sehr fein und geschmackvoll ausschnitt.

1799 starb der Vater. Die Familie war in dürftigen Verhältnissen. Cornelius hatte schon früh angefangen, sich durch Portraits, Malereien auf Kirchenfahnen und Kalenderkupfer Geld zu verdienen. Dennoch zeigte der Director der Düsseldorfer Akademie wenig Zutrauen zu seinem Talente, und rieth der Mutter, lieber ein Handwerk für ihren Sohn zu wählen, ihn etwa Goldschmidt werden zu lassen. Aber die Frau sah mehr wie die Andern und setzte die Sache durch.

In den französischen Zeiten wurde die Düsseldorfer Galerie nach München geflüchtet. Zugleich aber kamen durch die Säcularisirung der geistlichen Güter eine Masse Deutscher Bilder aus dem 15. und 16. Jahrhundert neu an's Tageslicht und in Umlauf. Man erkannte ihren Werth und begann zu sammeln. Wallraff, der letzte Rector der Universität zu Cöln, legte seine Sammlung an, die noch jetzt in seiner Vaterstadt ist, die Brüder Boisserée brachten die Gemälde zusammen, welche später nach München kamen. Diese Schätze begannen auf die Künstler zu wirken, Cornelius wurde im höchsten Grade von ihnen angezogen.

Durch Wallraff erhielt er den Auftrag, die Kuppel der St. Quirinskirche in Neuß zu malen. Er erfand hier Compositionen der großartigsten Gestalt, die er Grau in Grau auf die

Wand malte. Leider nur mit Wasserfarbe, so daß das Werk heute im schlechtesten Zustande ist. Er war damals 19 Jahre alt. Nun wollte er nach Italien. In Frankfurt aber hielten ihn seine Freunde fest; er hatte die Compositionen zum Faust begonnen und man überredete ihn, dieselben zu vollenden ehe er nach Rom abreiste. Durch dieses Werk trat er zuerst vor das große Publikum.

Goethe erzählt, im Jahre 1811 sei Sulpiz Boisserée (der jüngere Bruder) mit einer Sammlung von Kupferstichen und Zeichnungen in Weimar angekommen und habe die dortige Kunstanschauung auf das Mittelalter hinzulenken gesucht. Unter diesen Blättern befanden sich auch Arbeiten von Cornelius. Wir bewunderten, schreibt Goethe, in jenen Federzeichnungen den alterthümlich tapferen Sinn und die unglaubliche technische Fertigkeit mit welcher er ausgesprochen wurde. Natürlich konnte sich Goethe, der seine festen durch langjährige Kenntniß bekräftigten Ansichten über die Kunst und eine ausgebreitete Erfahrung hinter sich hatte, nicht in so hohem Grade begeistert fühlen wie jene Kunstfreunde und Genossen am Rheine, welche die gesammte Renaissance am liebsten vielleicht ignorirt hätten, und es für möglich hielten, an die alten Bestrebungen neu anzuknüpfen. Heute fühlen wir klar wie sehr sie irrten und wie berechtigt Goethe's Zurückhaltung war, damals aber lebte nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Wissenschaft, der Poesie und in den politischen Bestrebungen das Mittelalter neu auf. Das Wunderhorn wurde herausgegeben, die Kenntniß des Altdeutschen zur Wissenschaft erhoben, und alles dies mit dem Haß gegen die Franzosen in Verbindung gebracht, welche das Land inne hatten. Das war die Blüthezeit der sogenannten romantischen Schule in Deutschland. Tieck, die Schlegel, Arnim, Brentano mit vielen andern wirkten damals literarisch auf die öffentliche Meinung ein.

Auch die Compositionen zu den Nibelungen entsprangen dieser Stimmung, Cornelius' zweite große Arbeit, die er in Rom,

wohin er im Jahre 1811 abging, vollendete. Dies sind die ältesten Sachen seiner Hand, von denen einiges ausgestellt ist.

1. Siegfried fängt einen Bären und läßt ihn, um das Gesinde zu erschrecken, im Hause los.

2. Die Ankunft Siegfried's und seiner Gemahlin Chriemhild in Worms, wo sie König Günther, Chriemhild's Bruder, besuchen. Chriemhild begrüßt von Brunhild, Günther's Gemahlin, welche, von Siegfried tödtlich beleidigt, die Gelegenheit sich zu rächen ersehnt.

3. Hagen, der Siegfried tödten will, entlockt Chriemhild das Geständniß, an welcher Stelle er verwundbar sei. Er müsse es wissen um im Kampfe schützend neben ihm zu stehen. Als Siegfried sich im Drachenblut gebadet, sagt sie, sei ihm zwischen den Schultern ein Lindenblatt kleben geblieben. Da sei die verwundbare Stelle. Sie wolle mit Seide da ein Zeichen in sein Gewand nähen.

4. Sie ziehen auf die Jagd. Siegfried's Abschied von Chriemhild.

5. Siegfried tödtlich getroffen im Walde, schlägt Hagen mit dem Schilde, da ihm die Waffen heimlich fortgetragen sind. Hinten der König und seine Leute, welche die That mit ansehn.

Diese Scene wird in dem großen Gedichte etwa so beschrieben:

Wüthend sprang er vom Brunnen auf. Es stak ihm
Tief im Rücken der Speer; vergebens sucht' er
Bogen und Schwert und fand sie nicht, da griff er
Endlich den Schild, das einzige was zur Hand war.
Tödtlich verwundet faßt' er ihn dennoch kräftig,
Stürzte sich los auf Hagen und mit dem Rande
Schlug er auf ihn, daß springend die Edelsteine
Los aus dem Schilde sich löſten und er entzwei sprang
Schlug ihn zu Boden daß der Boden erdröhnte

Rings im waldigen Thal. So mächtig schlug er,
Wär' ihm sein Schwert nur zu Handen gewesen, er hätte
Hagen getödtet; doch da packte der Tod ihn.
Wankend fühlt' er die Kräfte zergehn. Sein Antlitz
Trug in bleicher Farbe des Todes Zeichen,
Nieder sank in die Blumen da Chriemhildens
Mann, und es strömte das Blut aus seinem Herzen.

6. Chriemhild erblickt den Leichnam.

7. Das Titelkupfer, durch welches zugleich das ganze Werk Niebuhr gewidmet wird, der preußischer Gesandter in Rom war.

Ich habe die Verse hergesetzt, um auf eine Eigenthümlichkeit hinzuweisen, die hier zum erstenmale zu Tage tritt und später oft wiederkehrt. Cornelius kümmert sich nicht um die Einzelheiten der Beschreibung. Er erfindet die Scene neu. Hagen schießt einen Pfeil ab statt den Speer zu werfen, und entflieht statt zu Boden geworfen zu werden; auch steckt Siegfried natürlich nun kein Speer sondern der Pfeil in der Wunde. Cornelius erlaubt sich hier was jedem Dichter erlaubt ist. Er nimmt das Gedicht nur als die Grundlage, auf der seine Phantasie nach Belieben die Dinge wendet, bis sie zu Gestalten werden, die er als seine eigenen Geschöpfe betrachtet und die er nun nach seinem Belieben handeln läßt.

Diese Zeichnungen sind im Besitz der Reimer'schen Buchhandlung, in deren Verlage sie erschienen.

Als Cornelius in Rom eintraf, fand er Overbeck und andere dort bereits ansässig. Eine rückhaltslose Hingabe an ihre Kunst war den in Rom verbundenen Deutschen Künstlern gemeinsam. Sie wollten nicht erwerben, sondern vorwärts kommen. Eine allseitige geistige Ausbildung erstrebten sie. Sie lasen die Dichter. Der Ernst mit dem sie die Kunst betrieben, war ein so heiliger und ein so weltlicher zugleich, beide Worte im besten Sinne genommen, daß daraus dann in der Folge

jene Resultate entstehen konnten, die wir in ihrer gesammten Wirkung die neuere Deutsche Kunstentwickelung nennen. Hier in Berlin fühlt man das vielleicht am wenigsten. In anderen Deutschen Städten, wo Künstler sind und Kunst getrieben wird, empfindet man sogleich, daß alles Gute, jede solide Unterlage den Anstrengungen jener Zeit zu verdanken ist, und daß Cornelius wiederum größer und stärker war als alle anderen. „Es ist unmöglich, schreibt er selbst, den Kreis geistiger Entwickelung während meines Aufenthaltes in Rom in so kurzen und dürftigen Notizen darzustellen, aber ich darf sagen, es wurden die Bahnen von Jahrhunderten durchkreist. Ich spreche nicht blos von mir, sondern von jenem Verein von Talenten, die getragen von Allem was das Vaterland und Italien Heiliges, Großes und Schönes, was der begeisternde Kampf gegen französische Tyrannei und Frivolität in allen bessern Gemüthern so tief aufregte, damals in so reichem Maße darbot."

Cornelius' Sache war die Oelmalerei nicht. Seine Gedanken bedurften eines anderen Ausdrucks. Das einzige Oelbild das Raczynsky von ihm kannte als er sein Buch schrieb, war eine Grablegung von geringer Dimension, welche damals in Rom entstand und von Thorwaldsen gekauft wurde. Jetzt besitzt der Graf selbst was Cornelius in viel späterer Zeit in Oel vollendete.

Cornelius suchte mit seinen Freunden die Frescomalerei wieder zur Anwendung zu bringen. Dazu mußte sie so gut wie neu entdeckt werden. Sie erfordert eine lange Erfahrung. Die Farben werden naß auf den eben aufgetragenen Kalkgrund gebracht und verändern sich wenn sie trocken sind. Deshalb muß man genau wissen was man thut. Aber diese Malerei ist haltbarer als jede andere. Lionardo da Vinci hatte sein berühmtes Abendmahl in Mailand mit Oelfarben auf eine von ihm erfundene Unterlage gemalt. Während dies Werk jetzt beinahe ganz zerstört ist, haben sich an den Wänden desselben

Klostersaales Frescobilder, die gleichzeitig von einem anderen Künstler ausgeführt wurden, frisch erhalten.

Diese Studien, die alte monumentale Malerei wieder zu beleben, unterstützte Bartholdi, damals preußischer Consul in Rom, der in seinem, ihm nicht einmal zugehörigen Hause, Overbeck, Veit, Schadow und Cornelius die Geschichte Josephs in Fresco an die Wände malen ließ. Von Cornelius sind zwei Gemälde, die Deutung des Traumes vor Pharao, und die Wiedererkennung der Brüder. Der Carton dieser zweiten Composition ist im Besitz der hiesigen Akademie der Künste.*)

Hier zeigt sich nur noch ein Anklang an die Auffassung die in den Nibelungen die herrschende war. Die Zeichnung ist mit der erdenklichsten Sorgfalt vollendet. Die reinste Hingabe an die Formen der Natur sehen wir mit einer Fähigkeit, sie wiederzugeben, gepaart die erstaunlich ist. Der Ausdruck in den Gestalten und Köpfen der Brüder ist unmittelbar erkenntlich. Alle Nüancen erwartender Furcht und Verlegenheit unterscheidet man. Die aufspringende Freude Benjamins begegnet der verhaltenen Rührung Josephs so schön. Die Figur im Hintergrunde links hinter dem Stuhle Josephs, soll die Züge Bartholdi's tragen.

Später beabsichtigte man diese Gemälde von der Wand ab auf Leinwand zu übertragen und nach Berlin zu schaffen, allein wegen der vielen Tempera-Retouchen, die sich losgelöst hätten, mußte es aufgegeben werden. In Rom gehört das Haus an der Ecke von Via Sistina und Via Gregoriana zu den ausgezeichneten Sehenswürdigkeiten.

Die dritte Hauptarbeit sollte hiernach die Ausmalung der Villa Massimi sein. Overbeck, Schnorr und Cornelius wurde

*) Heute in der Nationalgalerie. Ebendaselbst die farbige Zeichnung der Traumdeutung, ein herrliches Werk, das vor einigen Jahren gekauft worden ist.

sie übertragen. Jeder hatte einen der großen italienischen Dichter zur Darstellung zu bringen. Overbeck Tasso, Schnorr Ariost, Cornelius Dante. Er wollte das Paradies zum Inhalte eines Deckengemäldes machen. Der Entwurf des Ganzen, eine colorirte Zeichnung ist im Besitz des Königs von Sachsen. Von den Cartons wurden drei fertig. Einer verschwand, ein zweiter befindet sich in Düsseldorf, der dritte hier ausgestellte gehört dem Herrn Geheimerath Brüggemann.

Auch hier ist die Manier noch fein und behutsam. Es sieht aus wie eine sehr große Bleistiftzeichnung. Das Bild ist getheilt. Links steht Dante an Beatricens Hand vor den Pforten des Paradieses, rechts sitzen Adam, der Repräsentant der ganzen Menschheit, Moses, der erste Gesetzgeber, Paulus, der am kräftigsten wirkende Verbreiter des Christenthums, und Stephanus, der erste Märtyrer. Mit bestimmten Stellen des großen Gedichtes scheint diese Zusammenstellung nicht in Verbindung zu stehen.

Zur Ausführung der Entwürfe kam es jedoch nicht. Der Kronprinz von Bayern gewann Cornelius für die Ausmalung seiner Glyptothek. Veit trat an seine Stelle in der Villa Massimi und machte neue Compositionen zu der Arbeit. Zu gleicher Zeit aber mit den Münchner Aufträgen ward Cornelius zum Akademiedirector nach Düsseldorf berufen. Niebuhr vermittelte das. Sein Bericht über Cornelius, an das Ministerium in Berlin gerichtet, ist noch vorhanden und für Niebuhr sowohl als für Cornelius das schönste litterarische Denkmal.

Er nahm beide Anträge an. Es wurde ausgemacht, daß er sechs Monate in Düsseldorf, sechs Monate in München verweilen sollte. 1820 kam er zum ersten Male nach München und brachte die Anfänge der Glyptothekcompositionen schon mit. Von nun an wurden Winters in Düsseldorf die Cartons gezeichnet, die Sommers in München zur Ausführung kamen.

In Rom hatte er Genossen gehabt, jetzt begannen die Zeiten in denen er Schüler zog. Mit diesen zusammen, heute zum Theil die berühmtesten Namen in Deutschland, malte er.

Zuerst den Göttersaal. Drei große Hauptgemälde nehmen drei Wände ein; die dritte ist die Fensterwand. Durch die Deckenwölbung sind diese Gemälde halbkreisförmig oben abgeschnitten wie die Raphael's in den Stanzen des Vatikans. In diesen Arbeiten steht Cornelius zum ersten Male als der Künstler da, an den man denkt, wenn man schlechthin von „Cornelius" spricht. Der Uebergang zu dieser Selbständigkeit ist in den Zeichnungen zur Decke des Göttersaales bemerkbar. Mit ihnen begann er. Für mich sind sie das Schönste das ich von Cornelius kenne. Eine Lieblichkeit belebt sie, eine schwärmerisch andächtige Auffassung der Natur in ihren zartesten Linien, als hätte er bevor er sich völlig in seiner eigenen Eigenthümlichkeit entfaltete, einen Moment gehabt wo er im Geiste Raphaels dichtete, bis dann seine Natur die größere Verwandtschaft zu Michelangelo fühlen ließ, die, je älter er ward, immer deutlicher hervortrat.

Erster Theil der Deckengemälde.

Links im dreieckigen Felde: Aurora springt auf. Der ihr geheiligte Hahn erweckt sie. Tithon, ihr Gemahl, liegt noch schlafend auf dem Boden. Ein Kind gleichfalls, als sei es im Erwachen wieder eingeschlummert.

In der Mitte: Aurora mit Rosen in den Händen. Ein wundervolles Gespann vor ihrem Wagen. Thau ausgießende Göttinnen über ihr.

Rechts im dreieckigen Felde: Aurora knieend vor Jupiter, den sie um Unsterblichkeit für ihren Gemahl anfleht.

Unter dem Ganzen ein Fries von Meergöttern. Oben in der Spitze: Eros auf einem Delphin. Zwischen dieser Spitze und der Aurora fehlt, wie es scheint, eine Zeichnung, die eine den Frühling bedeutende Figur darstellt.

Zweiter Theil der Deckengemälde.

In der Mitte: Der anbrechende Tag. Helios, der auf dem Sonnenwagen emporsteigt. Ueber sich hält er den Thierkreis. Blumen streuende Göttinnen begleiten ihn.

Links im Dreieck: Phaëton, den seine Schwestern beweinen Der gestürzte Jüngling, der ohne einen Funken Leben daliegt, ist erstaunlich. Man fühlt daß er zerschmettert ist und sich nie wieder vom Boden erheben wird.

Rechts im Dreieck: Daphne und Apollo. Diese zwei Figuren sind von wunderbarer Schönheit. Apollo hat sie ereilt, athemlos und sterbend sinkt sie nieder, noch als wollte sie ihn von sich wehren, aber aus ihren Fingerspitzen quillt schon das Lorbeergeäst, und ein schwanker Zweig wird zur Lorbeerkrone für den Gott, um dessen Haupt er sich umlegt. Er hält sie sanft empor, trauernd auf sie herniedergeneigt. Raphael hätte das nicht schöner gezeichnet.

Darunter ein Fries, ein Bacchanal darstellend.

In der Spitze: Eros mit dem Adler. Diese ist die schönste scheint mir, von den vier Erosgestalten die um die Mitte der Decke zusammenstoßen. Man glaubt eine antike Composition aus der besten Zeit zu sehen.

Unter diesem Eros: Der Sommer, eine ruhende, weibliche Gestalt. Die Pansherme bedeutet die tiefe Stille der heißen Mittagszeit. Man sagt: „Pan schläft“ um sie zu bezeichnen.

Dritter Theil der Deckengemälde.

In der Mitte: Der Abend. Diana auf einem Wagen, der von Hirschkühen gezogen wird, die Mondsichel über sich haltend, steigt empor. Amor mit Fledermausflügeln auf dem einen Thiere als Reiter. Verhüllte Paare umschweben sie, die die Dämmerung zusammenführte. Ueber dem Paare zur Rechten der Hesperus, der geliebte abendliche Stern der Alle wieder vereint die der Tag getrennt hat.

Man vergleiche die schüchtern auftretenden Hirschkühe hier

mit den feurigen Rossen, mit denen die Morgenröthe, die unaufhaltsame, hervorbricht.

Links im Dreieck: Diana, die zu Endymion herabgestiegen ist. Er liegt schlafend, sie rührt ihn kaum an, Amor drückt dem Jagdhund besänftigend die Kehle zu, damit er die Göttin nicht verrathe.

Rechts im Dreieck: Aktäon, der Diana im Bade belauscht und in einen Hirsch verwandelt wird.

Darunter ein Fries: Jagdscenen in einer Arabeske.

In der Spitze: Eros mit dem Pfau.

Darunter: Der Gott des Herbstes.

Vierter Theil der Deckengemälde.

Die Nacht mit schlafenden Kindern an der Brust, auf einem von Schlangen gezogenen Wagen. Die Träume ziehen seltsam gestaltet voran. Eine ausgelöschte Fackel deutet auf die undurchdringliche Finsterniß, die mit ihr über die Erde kommt.

Links im Dreieck: Hekate, die finstere Schicksalsgöttin, die die Loose aus der Urne zieht, Nemesis, das sich rächende Glück, mit dem Rade, und zu ihren Füßen Harpokrates mit dem Füllhorne und dem Finger auf dem Munde, um schweigenden Genuß zu gebieten.

Rechts im Dreieck: Die drei Parzen.

Darunter ein Fries: Arabeske von Traumungeheuern.

In der Spitze: Eros mit dem Cerberus.

Darunter: Der Winter, eine ruhende Frau. Amor hält ihr eine Maske entgegen, auf der anderen Seite zündet er mit einer Fackel den häuslichen Heerd an.

Nun die drei großen Wandgemälde:

1. Der Olymp, das Reich des Jupiter. Herkules wird unter die Götter aufgenommen. Hebe schenkt ihm den Trank der Unsterblichkeit in die Schale, Jupiter trinkt ihm entgegen. Juno neben ihm noch unversöhnt und zweifelhaft, ob sie sich ihm zuwenden solle. Zu Jupiters Füßen Ganymed, den Adler

tränkend. Links Apollo mit den Musen musicirend, rechts Bacchus mit seinem Gefolge: ein junger Silen läßt einen Panther nach Trauben springen. Zur Rechten und zur Linken des Thrones die olympischen Götter und Göttinnen.

2. Die Unterwelt. Diese ist von den drei Wänden des Göttersaales die schönste. Orpheus vor dem Throne des Pluto und der Proserpina, um durch seinen Gesang Euridice wieder zu erbitten. Pluto wird erzürnt und runzelt finster die Stirne, Proserpina aber versinkt in tiefe Gedanken als zauberte der Gesang ihr die verlorene Kindheit wieder vor die Seele. Hinter ihrem Throne steht schüchtern erwartungsvoll Euridice. Amor aber winkt dem Sänger, er möge inne halten wenn er nicht wieder verlieren wolle was er erreicht habe. Ein ganzes Drama liegt im Zusammenstoß dieser Gefühle. Rechts die Danaïden, Wasser in das bodenlose Faß gießend. Die eine blickt nur flüchtig herüber, ohne sich in der Arbeit irre machen zu lassen, die andere hat das Schöpfgefäß neben sich gestellt, weil sie dem Gesange lauschte. Diese Gestalt ist von großer Schönheit. Schön auch die Furien, die in Schlummer versinkend auf den Stufen des Thrones sitzen, und der alte Flußgott des Höllenstromes, der eingeschläfert ist und aus dessen Urne die dunklen Wellen matter herausströmen. Ganz auf der Linken dagegen stößt der Kahn Charon's eben an und die drei Höllenrichter verkündeten den neugekommenen das Urtheil.

3. Der Ocean. Der Triumphzug des Neptun und der Amphitrite. Auf einem Wagen nebeneinander, umgeben vom ganzen Heere der Wassergottheiten ziehen sie über die Wellen. Die Rosse laufen in Delphine aus, Amor steht auf beiden zugleich und hält die Zügel. Arion auf dem Delphine, Meergötter, Nymphen mit Korallenzacken und blasende Tritonen plätschern und schwimmen mit vorwärts.

Während im Reiche des Pluto und der Proserpina eine dämmernde Ruhe waltet, weil sie tief in den Abgründen der

Erde wohnen, wo kein Lüftchen sich regt und die Schatten, die weder wachsen noch abnehmen, in gleichmäßigem, unendlichem Träumen befangen sind, scheint über das Meer, über das Neptun hinrauscht, ein kräftiger, scharfer Wind zu strömen, der nicht einem Pünktchen überall die geringste Ruhe gönnt. Alle eilen sie, Götter, Wellen und Thiere, und diese Bewegung bildet zu der Stille gegenüber einen überraschenden Gegensatz.

Im Jahre 1825 erhielt Cornelius in den Sälen der Glyptothek, umgeben von allen Schülern, vom Könige das Kreuz des Civilverdienstordens, wodurch ihm der persönliche Adel zuertheilt wurde. Unter diesen Schülern, die ihm von der Düsseldorfer Akademie nach München folgten, befanden sich fast alle diejenigen, welche heute als die ersten Deutschen Maler bekannt sind. Eine neue Anschauung der Dinge bildete sich, eine neue Art sie wiederzugeben, und in München blühte ein künstlerisches Leben auf, wie es in Deutschland seit den Nürnberger Zeiten des sechszehnten Jahrhunderts nicht dagewesen war. Aber die Dimensionen waren jetzt andere. Cornelius bedurfte immer weiterer Räume. Es traf ein, was ihm ein Freund in den frühesten Zeiten gesagt, „wenn du so fortarbeitest, findest du endlich nirgends Platz mehr für deine Compositionen, so sehr geht deine Tendenz in's Ungeheure". Schon in dem Saale der Ilias, welcher auf den Göttersaal folgte, dehnte er sich aus. Die Figuren sind größer und gewaltiger. In diesen Bildern hat er in der Darstellung leidenschaftlicher Bewegung das Höchste erreicht. Diesen Compositionen gegenüber stimmt man den Worten des Grafen Raczynski bei, mit denen er sein Urtheil über Cornelius einleitet: „Es giebt keine Höhe, die er nicht erreichen könnte: nur seines Willens bedarf es, um ihn hinanzuführen".

Der Saal der Ilias geht mit seinen Darstellungen über den Inhalt des Gedichtes weit hinaus. Sie beginnen mit der Hochzeit der Thetis und des Peleus, und gehen bis zur Zer-

störung Troja's. Die drei Hauptbilder bringen den Zorn des Achill, den Kampf um Patroklus (Anfang und Mitte der Ilias), und den Fall Troja's, den Virgil erzählt. Die Deckengemälde enthalten kleinere Episoden.

Die Hauptgemälde.

1. Der Streit zwischen Achill und Agamemnon. Es ist die Scene, mit welcher die Ilias so grandios eröffnet wird. Die legitime höchste Macht, und die im Kampf durch eigene Kraft höchste Gewalt entzweien sich, und aus diesem Zorne entsteht all das Unheil im griechischen Heere. Chryses, der Priester des Apollo, kam ins Lager um seine gefangene Tochter loszukaufen. Chryseïs aber war die Sklavin Agamemnons geworden, der sie nicht herausgeben will und den flehenden Priester mit beleidigenden Worten abweist. Diesen rächt nun Apollo und sendet die Pest über die Griechen. Da, nach neun Tagen, beruft Achill eine Versammlung und fordert den Seher Kalchas auf, die Wahrheit zu sagen, warum die Götter diese Pest herabgesandt hätten. Weil Agamemnon Chryses' Tochter zurückbehalten, lautet die Antwort, und Achill dringt nun in ihn ein, die Sklavin auszuliefern. Agamemnon giebt nach, aber als Ersatz verlangt er Briseïs, Achills Gefangene. Die Scene wird jetzt furchtbar zwischen beiden. Achill, auf's äußerste gereizt, will das Schwert ziehen und Agamemnon durchbohren, aber Athene hält ihn zurück. Verächtlich wendet er dem König und der Versammlung den Rücken; Briseïs wolle er zurückgeben, aber von jetzt ab kämpfe er nicht mehr in den Reihen der Griechen.

Cornelius hat das alles in einem großen Moment zusammengefaßt: den knieenden Priester, den Seher Kalchas, den starren Agamemnon, den wüthenden Achill den die Gottheit zurückhält, die Versammlung der griechischen Fürsten umher, und im Hintergrunde den zürnenden Apoll, der die Todespfeile auf die Hunde und Maulesel zuerst und dann auf die Menschen sendet.

Man lese die hinreißenden Verse Homers und vergleiche damit diese Darstellung. Nichts von kalter Nachahmung antiker Formen (was so obenhin die Antike genannt wird), sondern wahrhaftige Körper. Jedes ein ganzer Mensch vom Kopfe bis zu den Füßen. Und welche Bewegung! Wie ist die Wuth in Achill zum Ausdruck 'gebracht, den nichts gebändigt hätte als eine Göttin! Wie die Erwartung in den Gesichtern derer im Kreise umher! Und welch ein Abstand im Geiste dieser Composition gegen die im Göttersaale! Es ist als wäre ein plötzlicher Furor in die Phantasie des Künstlers gefahren und hätte ihn in diese Heroenkämpfe hineingerissen.

2. Der Kampf um den Leichnam des Patroklus. Dieses Bild ist das schönste von den dreien, wenn ein Urtheil erlaubt ist. Der Augenblick, welcher hier dargestellt wird, ist so bewegend, daß ihm weniges im Gebiete der Dichtung und der überlieferten Geschichte zur Seite gestellt werden kann.

Die Griechen sind von dem Tage an, wo Achill sich abgewandt hat, unglücklich im Kampfe gewesen. Unübertrefflich lockt uns Homer in die Gefühle des Heeres hinein. Sie wissen alle, daß Achill ihnen fehlt. Sie wollen ihn bewegen, sich wieder an ihre Spitze zu stellen; er verweigert es. Schon schleudern die Trojaner Brände in die Schiffe der Griechen, da kommt Patroklus, dem Achill seine eigenen Waffen gegeben, und treibt die Feinde zurück. Aber Hektor erschlägt ihn, beraubt ihn und will nun auch den Leichnam den Griechen entreißen, um den ein zweifelhafter furchtbarer Kampf entsteht. Da erscheint Achill, unbewaffnet auf dem Walle des Lagers, und seine donnernde Stimme schreckt die Trojaner zurück, daß sie flüchtend davoneilen.

Diesen Moment sehn wir. Unten das Gewühl der Griechen und Trojaner, sie kämpfen um den Besitz des gefallenen Freundes des Achilles. Wie kummervoll in den Augen der Griechen das Gefühl sich ausspricht, daß sie verloren seien, wie die Trojaner Rache athmend fühlen, daß der Moment gekommen ist, wo sie

ihre Feinde vernichten können! Und welch ein Anblick, der unbewaffnete Achill in der Höhe, der drohend seine Faust ausstreckt: man fühlt, diese eine Faust vermag mehr als alle die Waffen da unten, die um den Sieg ringen. Pallas Athene, Achills Beschützerin, hält die flammenden Blitze über ihm und verstärkt mit der ihrigen seine Stimme. Dreimal hörten sie ihn schreien und sahen die Gluth über seinem Haupte, da stoben die Trojaner auseinander und wandten Unheil ahnend die Rosse rückwärts.

Nun beginnt die Klage um Patroklus und die Rache: Achill tödtet Hektor, der ihn erlegt hatte. Mit dem Tode Hektors endet die Ilias. Ihr Schluß ist die Beschreibung, wie der König Priamus demüthig flehend vor Achill erscheint und um den Leichnam seines Sohnes bittet. Diese Scene befindet sich unter den Deckengemälden.

3. Der Fall der Stadt. Hier ist Achill längst nicht mehr am Leben und sein Sohn Neoptolem steht schon unter den Kämpfenden; vorn hat er den jüngsten Sohn der Hekuba gepackt, um ihn auf den Steinen zu zerschmettern. In der Mitte des Bildes sitzt die Königin, umgeben von ihren Kindern. Vorn rechts am Boden liegt Priamus erschlagen. Ganz zur Rechten Aeneas, der seinen Vater Anchises davonträgt. Hinter Hekuba anfragend Kassandra, die geraubt wird. Diese Gestalt ist die gewaltigste auf dem Bilde, denn in ihr liegt das Schicksal noch unentschieden. Uns ergreift immer am meisten die Darstellung eines großen Momentes, dessen Ausgang zweifelhaft ist. Daher die Composition im Göttersaale so bezaubend, wo wir den flehenden Orpheus erblicken: wir hoffen, daß er Euridice erhalte, aber wir sind nicht sicher; und so beim Kampfe vor den Schiffen: wir hoffen, daß die Stimme des Achill den Raub des Leichnams abwende, aber wir sehen noch nicht daß es vollbracht sei. Ein solches Bild ist immer neu, weil die Drohung immer bestehen bleibt und nie gelöst wird.

Die Deckengemälde.

Das Bild gerade in der Mitte der Decke, um das die vier großen Felder zusammenstoßen: Die Vermählung des Peleus und der Thetis, der Achill entsprang.

Erster Theil der Deckengemälde.

Links. Es ist Nacht. Götter und Sterbliche schlafen, nur Zeus wacht, der den beleidigten Achill zu rächen trachtet. Nach langer Ueberlegung beschließt er, Agamemnon zu einer Schlacht zu verleiten, in der er von den Trojanern besiegt werden soll. Er sendet einen täuschenden Traum hinunter zum Könige, der bethört im Schlafe Nestor zu erblicken glaubt, welcher zu ihm tritt und ihn zum Kampfe anfeuert. Wie schön der Traum gezeichnet ist, der dem schlummernden König die Decke vor den Augen aufhebt und im die Truggestalt Nestors zeigt. Mit welcher Meisterschaft in den wenigen Figuren die Worte Homers alle enthalten sind.

Rechts. Aphrodite schützt Paris im Kampfe gegen Menelaos. Unter ihrem Schutze hatte Paris die Helena nach Troja entführt. Hektor schilt ihn, daß er ohne zu kämpfen in der Stadt weile, die um seinetwillen in Gefahr sei. Paris entschließt sich an der Schlacht theilzunehmen und tritt Helena's Gemahl entgegen, der wüthend seine Lanze gegen ihn schleudert, daß sie den Schild durchbohrend, ihm bis an den Leib dringt. Paris entflieht, Menelaos reißt das Schwert aus der Scheide und schlägt auf ihn los, aber die Klinge zerspringt. Wüthend packt er ihn an den Mähnen des Helmbusches, reißt ihn rücklings zu Boden und schleift ihn so zu den Griechen herüber, daß ihm der Riemen des Helmes tief in die Kehle schneidet. Da bemerkt Aphrodite die Gefahr, zersprengt den Riemen und rettet ihren Liebling, den sie in eine Wolke verhüllt davon trägt, während Menelaos, den leeren Helm aus den Händen schleudernd, vergebens mit der Lanze von neuem anstürmt.

Die Darstellung des Paris ist ein Meisterstück Homers.

Es gelingt ihm, einen weichlichen unkriegerischen Mann dennoch heldenmüthig und unverächtlich darzustellen. Paris mag nicht kämpfen, aber er ist nicht feige; er unterliegt, aber er ist nicht kraftlos. Jede Gestalt Homers ist charakteristisch wie die Gestalten Shakespeare's.

Auch hier wieder ist Cornelius seiner eigenen Phantasie gefolgt. Homer sagt, Paris habe ein Pantherfell getragen, Cornelius deutet dies nur durch den Helm an, vielleicht, weil er an einer andern Stelle den schlafenden Diomedes schon mit dem Fell eines Löwen zugedeckt dargestellt hatte und hier ein ähnliches Motiv vermeiden wollte. Auch läßt er Paris den Helm nicht vom Haupte verlieren, obgleich wir dennoch den Riemen unter dem Kinne gelöst sehen. Auch steht nichts davon im Homer, daß Eros Aphroditen zu Hülfe kam um Paris fortzuretten, noch daß Menelaos einen Stein auf ihn schleuderte.

Das alles aber sind keine Verstöße gegen die Ilias. Ein Künstler kann thun was er will, wenn er es schön thut. So gut wie die späteren griechischen Dichter die alten Sagen Homers nach ihrem Bedürfniß umformten und erweiterten, mit demselben Rechte darf der, welcher sie heute benutzt, ihre Gestalten nach seiner Weise auftreten lassen.

Ueber diesen beiden Darstellungen: Die Hochzeit des Menelaos und der Helena. Bei ihrer Vermählung brachte Odysseus die anwesenden Fürsten dazu, einen Schwur zu thun, sie wollten Menelaos gegen jeden Angriff zu Hülfe kommen. Dieser Schwur ist dargestellt. Deßhalb mußten sie ihm, als Helena geraubt worden war, später alle nach Troja folgen.

Diese Flucht erblicken wir in dem oberen Bilde des zweiten Theiles der Deckengemälde nach einer Skizze von Cornelius von Schlotthauer gezeichnet. Der Meister zeigt hier seine Kunst, eine Sache aus sich selber erklärend darzustellen, in glänzender Weise. Vor dem Schiffe spielende, verlockende Genien, im Fahrzeuge drin das flüchtende Paar das nicht zurückblickt, und hinter

ihnen wie nachziehende Gewitterwolken die Schaar der Erinnyen deren erste von Amors brennender Fackel Feuer für die ihrige holt.

Darunter rechts: Der schlafende Diomedes. Wir erinnern uns der unglücklichen Schlacht, zu der Zeus Agamemnon durch den Traum verleitet hatte. Durch sie waren die Griechen an den Rand des Verderbens gebracht worden. Erschöpft ruhen beide Heere Nachts vom Kampfe aus, nur in Agamemnons Auge kommt kein Schlaf. Mit Menelaos geht er im Lager umher und sie erwecken die Fürsten wieder. Einer nach dem andern erhebt sich und folgt ihnen. Homer beschreibt es genau und ausführlich, man glaubt den Gang der Männer durch die Stille der Nacht und das schlafende Heer zu vernehmen.

Schnell nun kamen sie hin, wo Tydeus Sohn Diomedes
Draußen lag am Gezelt mit den Rüstungen; auch die Genossen
Schliefen umher, auf den Schilden das Haupt, und Jegliches Lanze
Ragt' auf der Spitze des Schaftes emporgerichtet und fernhin
Strahlte das Erz, wie die Blitze des Donnerers. Aber der Held selbst
Schlummerte ausgestreckt auf der Haut des geweideten Waldstiers;
Auch war unter dem Haupte ein schimmernder Teppich gebreitet.
(Die Ilias von Voß. Zehnter Gesang. 150.)

Als er dann aufspringt, um mit ihnen fortzugehn, wirft er ein Löwenfell um die Schulter und ergreift die Lanze. Cornelius hat das Löwenfell gleich anfangs an die Stelle der Stierhaut gebracht. Die Gestalt des ruhenden Helden ist prachtvoll. Diomed kann sich mit Achill nicht messen, aber umsoviel als dieser göttlicher und schrecklicher als Diomed auftritt, um soviel erscheint Diomed menschlicher und von ruhigerer Stärke.

Links: Hektor, von Ajax zu Boden geschlagen und von Apoll in Schutz genommen. Zugleich treten die Herolde zwischen sie und verbieten den weiteren Wettkampf.

Der dritte Theil der Deckengemälde hat als oberste Darstellung das Urtheil des Paris. Hier war es, wo die dankbare Aphrodite ihm die schönste Frau der Welt zum Danke versprach. Deßhalb der Schutz, den sie ihm angedeihen läßt. Dieses Sicheinmischen der Götter in die menschlichen Verhältnisse, das Hineinblitzen ihrer olympischen Leidenschaften in die der Sterblichen, mildert auf das glücklichste alles was geschieht und jede That die begangen wird. Wie natürlich und reizend erscheint uns die Flucht der Helena, wenn wir in der schönen Frau nur die rechtmäßige Belohnung sehn die dem Glücklichen von einer Göttin verheißen und durch ihre Fügung zugeführt ward. Helena's Verrath wird so fast zu einem Dulden, ihre Treulosigkeit zu bemitleidenswerther Verblendung durch die Künste Aphroditens, gegen die die Götter selbst nicht geschützt waren. Ueberall mischt sich bei der Erzählung der griechischen Mythe der menschlichen Schuld diese geheime Nöthigung durch den Willen der Götter bei, und deßhalb scheinen die schuldigsten Hände vom Blute fast unbefleckt, das sie vergießen mußten.

Darunter links: Achill unter den Töchtern des Lykomedes. Thetis wußte, daß ihr Sohn vor Troja den Tod finden würde. Deßhalb wird er von ihr in Frauenkleidern im Palaste des Königs Lykomedes auf Skyros gehalten, dessen Töchter ihn seines goldblonden Haares wegen Pyrrha nannten. Odysseus aber hatte sich den Griechen erboten, den versteckten Helden dennoch ins Lager vor Troja zu führen. Er landet in Skyros. Lykomedes verleugnet Achill. Odysseus jedoch breitet Schmuck und prachtvolle Gewänder vor den Mädchen aus, darunter aber auch Waffen, und als Achill nach diesen greift, ertönen draußen plötzlich die Kriegstrompeten. Nun galt keine Verstellung mehr.

Achill ist im Begriff sich zu verrathen. Er hat einen Helm aufgesetzt und betrachtet sich im Spiegel eines Schildes. Die Mädchen umher sind mit den Schmucksachen beschäftigt. Jeder von ihnen ist eine eigenthümliche Natur verliehen. Die links

sieht sich lächelnd und beglückt im Spiegel, den eine alte Frau ihr vorhält. Die andere wählt lange ehe sie sich entscheidet. Die letzte, die ihr über die Schulter sieht, ein angenehm, liebliches Gesichtchen, wählt lieber für die Schwester mit, statt an sich selbst zu denken. Diese Scene enthält ein ganzes Gedicht, und zwar eins das Cornelius wiederum erfunden hat, denn von dem hier Dargestellten wurde ihm das wenigste überliefert.

Rechts: Aphrodite und Ares von Diomed verwundet. Im Hintergrunde der Held, der einen Stein schleudert. Athene sitzt auf dem Boden und sieht spöttisch den Unfall mit an. Sie war es, die Diomedes angefeuert hatte als er Ares verwundete, sie stand neben ihm auf dem Wagen, daß die Achse laut stöhnte, weil sie den stärksten der Männer und die schreckliche Göttin tragen mußte. Ares zückte die Lanze auf Diomed, Athene wandte sich ab, läßt aber Diomed dem Gotte mit dem Speer in die Seite stoßen, daß er wie neuntausend Männer aufschreiend zum Olymp emporflüchtet, wo er Zeus das tropfende Blut zeigt und in Klagen ausbricht. Hier dagegen sehen wir Zeus mit seiner Gemahlin Aphrodite belächeln, die am Handgelenk verwundet wurde, als sie im Kampfe ihren Sohn Aeneas beschützte. Die Gestalt der Göttin, wie sie weinend dasitzt und sich verbinden läßt, ist sehr schön. Sie hat nichts Ueppiges, sondern die reinsten menschlichen Formen, wie denn auch die älteren griechischen Darstellungen Aphroditens nichts von der weichlichen Eleganz haben, ohne die eine spätere Zeit die Göttin nicht zu denken vermochte.

Vierter Theil der Deckengemälde. Oben: Das Opfer Iphigeniens. Rechts darunter: Der Abschied Hektors von Andromache ehe er zum Kampfe auszieht, in dem er von Achill getödtet wird. Links: Priamus erbittet den Leichnam Hektors von Achill zurück. Achill's rasende Rache erscheint weniger furchtbar, weil seine Trauer um Patroklus so maßlos war. Dreimal hatte er Hektor um Troja gejagt ehe er ihn tödtete. Dann durchbohrte er ihm die Sehnen an der Ferse, fesselte ihn

mit den Füßen hinten an seinen Wagen und jagte vor den Mauern der Stadt, von denen das Volk herabsah. Nun kommt Priamus, knieet vor ihm und bittet um den zerfetzten Körper seines Sohnes um ihn bestatten zu dürfen. Homer beschreibt dann, wie er ihn empfängt und auf einem mit Maulthieren bespannten Wagen in die Stadt führt. Die letzte Scene des Gedichts ist der Eintritt des traurigen Zuges in Troja, der Jammer des Volkes und die Errichtung des ungeheuren Holzstoßes auf dem die Leiche verbrannt wird.

Hiermit sind Cornelius' mythologische Compositionen geschlossen. Noch zu nennen die Bilder in der kleinen Vorhalle der Glyptothekſäle: Prometheus der den ersten Menschen bildet, und Pandora mit Epimetheus.

Im Jahre 1830 beendete Cornelius die Malerei in der Glyptothek. Er war seit fünf Jahren Director der Münchener Akademie. Der große Antheil den er an andern Malereien hatte, welche unter seiner Leitung in München ausgeführt wurden, ist bekannt. Er leitete direct oder indirect was künstlerisch unternommen wurde und stand auf der Höhe desjenigen Einflusses, den man, im Gegensatz zu dem unsichtbar geistig wirkenden, als den sichtbar praktischen Einfluß des Momentes bezeichnen könnte. Viele große Künstler haben eine solche Stellung nie eingenommen. Goethe und Beethoven dirigirten niemals in unmittelbarer Weise wirkend die Literatur und Musik ihrer Zeit, wie Schiller oder Gluck und Händel gethan. Raphael übte von 1513—1520 eine solche Herrschaft aus. Er verdrängte Michelangelo, der sie vor ihm in Rom gehabt hatte und erst nach seinem Tode dort wieder auftrat. In der Zwischenzeit regierte Michelangelo in Florenz das Künstlerthum.

Es ist kein Zweifel, daß eine öffentliche Stellung dieser Art, die große Anforderungen an eine große Kraft stellt und dadurch bedeutende Werke gleichsam erzwingt, weil das Genie durch Ehrgeiz und Verpflichtung zu erhöhter Thätigkeit angetrieben wird,

einem energischen Manne ungemeine Genugthuung gewähren kann. Aber es ist ebenso bekannt, daß ein derartiger Antrieb später zuweilen bedauert wird. Raphael, Michelangelo und Schiller, um bei diesen Dreien stehen zu bleiben, wurden zu Werken veranlaßt, die sie in der Stille mit sich allein vielleicht anders und langsamer geschaffen hätten. Der leise Drang, der einen Genius dahin oder dorthin lenkt wie zu nachtwandlerischem Umherirren, wo der Zufall nur und kaum der eigene Wille die Richtung angiebt, die sanfte Stimme, welcher Goethe und Beethoven immer nachfolgten, verstummt den lauten Anforderungen eines erwartenden und begehrenden Volkes gegenüber.

Von diesem Gesichtspunkte aus sind die Malereien zu betrachten, welche Cornelius im Auftrage der Stadt München in der Ludwigskirche ausgeführt hat. Er malte nicht allein, und die Art, wie er zeichnete und malte, war eine andere als vorher. Das Hauptgemälde ist eine Darstellung des Jüngsten Gerichts. Eine große Wand im Chore hinter dem Hauptaltar wird davon eingenommen. Cornelius fertigte den Carton in kleinerem Maßstabe an, der darauf, Stück für Stück vergrößert, von ihm selbst auf die Mauer gebracht wurde. Hier haben wir nur eine kolossale Skizze vor uns, während in den anderen Cartons bis dahin die wirkliche Größe der späteren Malereien gleich zu Grunde gelegt war. 1835 kam er mit diesem Werke aus Rom nach München zurück und ist mit seiner Ausführung bis zum Jahre 1840 beschäftigt gewesen, hatte daneben jedoch noch eine Anzahl der größten Cartons für die übrigen Theile der Kirche zu beschaffen, die nun freilich nicht in seiner früheren Weise bis in's einzelne vollendet ausfallen konnten, sondern meistens die bloßen Umrisse geben.

Das Jüngste Gericht ist eine für eine katholische Kirche bestellte Arbeit. In diesen Worten liegt nothwendigerweise, daß ein Protestant dies Werk nicht in der Weise wie ein Katholik zu schätzen im Stande ist. Der Protestant mag noch so tolerant

sein und nur das Gemälde im Auge haben: das was ein Katholik hier sieht, kann er nicht erblicken. Diese Arbeit bietet eine ungeheure Composition, die das meist ungünstige Licht der Kirche selten gut überblicken läßt. Wenige kennen das Gemälde recht. Der Carton, als er ankam, erregte ungemeines Aufsehen in München. Auch ich bewundere ihn, aber erwärmen kann er mich nicht. Dieses Aufschweben der Seligen im Costüm der Zeit, so herrliche Gruppen sie bilden mögen, dieses Herunterreißen der Verdammten berührt mich nicht. Der Teufel mit den fetten Angstsündern umher ist mir gleichgültig und das Gefühl aus dem das Ganze hervorging mir ein fremdes. Ich kann nicht verläugnen, daß ich in der einen Gestalt, die halb verdeckt von einer andern dem Teufel naht, eine Anspielung auf Luther erkenne. Es war eine Schwäche des großen Meisters, sich soweit den Münchner Anschauungen dienstbar zu machen. Aber noch einmal, wie soll ein Protestant dieses Gemälde ansehen, wenn er es als eine katholische Kirchenarbeit betrachten muß? Ich kenne Cornelius, und weiß, wie hoch er den Protestantismus und gerade die lutherische Bibel stellt, trotzdem daß er ein eifriger Katholik ist. Gerade deßhalb erwähne ich hier das bedenkliche. Dergleichen kann nicht verschwiegen werden, sondern erfordert offene Besprechung. Daß Luther die Walhalla erst nachträglich zugestanden wurde, daß er hier als einer der Verdammten zum Teufel in die Hölle gebracht worden ist, während König Ludwig unter den Seligen steht, dies sind Dinge, die weder mit dem Ruhme des Königs, als des Mannes der Cornelius zuerst erkannte und beschäftigte, noch mit dem Ruhme des Meisters tieferen Zusammenhang haben, der nach diesem Jüngsten Gerichte noch so herrliche Compositionen ebenfalls geistlichen Inhalts, aber von freierem Geiste geleitet als diesmal, geschaffen hat.

Die Anordnung des Jüngsten Gerichtes ist eine hergebrachte. Schon Michelangelo folgte darin dem Luca Signorelli, und

dieser früheren Darstellungen. Oben die Herrlichkeit der Himmels. Hier die Apostel zur Rechten, dort die Patriarchen zur Linken, in der Mitte Christus mit Maria und Johannes dem Täufer. Unter ihm die Engel die in die Auferstehungs-Posaunen stoßen. Links das Aufschweben der Seligen, rechts das Herunterschmettern der Verdammten; auf dem Boden das Auferstehen der Todten.

Das Jüngste Gericht von Michelangelo in der Sistinischen Capelle erscheint, wenn man es überblicken gelernt hat, als ein so erstaunliches Werk, daß der Eindruck immer größer und gewaltiger wird. Der letzte Moment alles Daseins, wo mit einem Worte entschieden werden soll, ob ewige Seligkeit oder Verdammniß von nun an das Schicksal jedes Einzelnen sein solle, ist erschütternd, auch für den der an keine ewige Verdammniß glaubt. Der Kampf der Herabgestoßenen die dennoch wieder emporkämpfen wollen, hat eine grausenhafte Wahrheit, ihre verzweifelten Anstrengungen, sich nicht als verdammt anzuerkennen während die Diener der Hölle sie zu sich niederreißen, sind ein fürchterliches Ringen. Ich finde diese Gedanken hier wieder, aber nicht in der Stärke wie bei Michelangelo. Ich habe bei allen Werken von Cornelius bis zu diesem Jüngsten Gericht ein Gefühl: so konnte nur dieser eine große Meister sehen und darstellen; hier aber, wo eine Vergleichung möglich wird, fällt sie nicht zu Cornelius' Gunsten aus.

Ueber dem Jüngsten Gericht, in der Wölbung des Chors, ist die Schöpfung dargestellt, rechts und links davon Chöre von Engeln. Die Cartons befinden sich in Basel.

Der Grundplan der Ludwigskirche ist ein Kreuz. Das Jüngste Gericht im Chor bildet das Ende des Langschiffes, die Kreuzigung und die Anbetung der Könige die beiden Endpunkte des Querschiffes. Diese Compositionen sind im Carton wenig ausgeführt. Ebenso die vier Evangelisten welche im Kreuzgewölbe über der Anbetung in die vier Felder des Mauerwerks gemalt sind. Kolossale Gestalten: Matthäus mit dem Engel, Marcus

mit dem Löwen, Lucas mit dem Ochsen, Johannes mit dem Adler. Im Kreuzgewölbe über der Kreuzigung dagegen die vier Kirchenväter.

Diese sind nicht von Cornelius. Weder von ihm gemalt, noch die Cartons, noch die Skizzen dazu von ihm, sondern von Hermann, der in derselben Weise die Cartons der Verkündigung gezeichnet hat, welche über der Anbetung, zur Rechten und Linken, in Fresco von ihm gemalt sind. Die beiden Gestalten Christus und Magdalena rühren gleichfalls von Hermann her und sind in entsprechender Weise über der Kreuzigung von ihm ausgeführt worden. Nur zu der Christusgestalt, Magdalena gegenüber, lieferte Cornelius die Skizze. Professor Hermann ist einer von denen welche Cornelius nach Berlin folgten als er dahin berufen wurde. Ein umfangreiches, beinahe vollendetes Bild, Die Auferstehung, das für die Matthäuskirche angekauft wurde, ist seine letzte Arbeit und giebt den reinsten Begriff seines Stiles und seiner zarten Malerei.

Von denjenigen Fresken welche die Mitte des Gewölbes schmücken wo Langschiff und Transept sich kreuzen, sind nur diejenigen zwei Cartons hier ausgestellt, welche Cornelius selbst zeichnete. Das Centrum des Gewölbes nimmt die Taube, das Symbol des heiligen Geistes ein, um sie her sind in vier Feldern, 1. die christlichen Fürsten und die Vertreter des Christenthums, 2. die Erzväter und Propheten, 3. die Apostel und Märtyrer, und 4. die Kirchenväter und Ordensstifter dargestellt. Die Cartons zu 1 und 3 sind von Moralt und Lacher gezeichnet und nicht vorhanden, die zu 2 und 4 dagegen von Cornelius, und für mich das beste was er in der Ludwigskirche gethan hat.

In vollendeter Weise hat er die beiden Gruppen der Erzväter und Propheten mit einander vereinigt. Links Adam und Eva, dann Noah, seine Familie hinter ihm, dann Jacob, sein Kind segnend, Isaac und Abraham, im Hintergrunde Joseph. Dagegen auf der andern Seite ganz zur Rechten der trauernde

Jeremias, Jesaias, Daniel und Moses: im Hintergrunde David.

Darunter die Kirchenväter und die Ordensstifter. Ganz zur Linken Ambrosius, dann Bonaventura, Thomas von Aquin und Augustinus, dahinter Gregor; ganz zur Rechten dagegen auf der andern Seite Loyola, Domenicus, Franciscus, Bernhard und Hieronymus, und im Hintergrunde Benedictus.

Die Ausmalung der Ludwigskirche war Cornelius' letzte Münchener Arbeit. Friedrich Wilhelm IV. kam zur Regierung und berief ihn nach Berlin. Bedeutende Werke wurden hier in Aussicht gestellt. Das was gethan werden sollte, war einstweilen noch nicht festgestellt. Werfen wir einen Blick zurück auf Cornelius' frühere Werke und fragen, was *konnte* jetzt noch geschehn? Welche Aufgabe erdacht werden um einen Geist wie den dieses Mannes zu neuen Productionen zu reizen.

Cornelius ist nicht dazu geschaffen, dem leichtsinnigen Gedankengange der momentanen Stimmung des Publikums dienstbar zu sein. Alles Genrehafte ist ihm unmöglich. Genre nennt man die Darstellung der Dinge ihrer angenehmen Oberfläche nach. Das Höchste was ein Genrebild erreicht, ist daß es hübsch und interessant sei. Es giebt Genremaler, deren Arbeiten mit einer Wahrheit und Tiefe der Auffassung gemalt sind, daß man sie zu den großen Künstlern rechnen muß, aber die großen weltbewegenden Gedanken vermögen sie nicht darzustellen, die vermögen überhaupt nur wenige in Gestalten auszudrücken. Cornelius ist einer von diesen wenigen, und es fragt sich, was hatte er noch vor sich wenn er den Weg seiner innern Entwicklung ansteigend weiter verfolgen sollte.

Die tiefsten Gedanken der antiken Welt hatte er erschöpft, es blieben nur die des Christenthums übrig. Es kann kein Zweifel walten, daß es eine malerische Darstellung dieser Ideen gebe. Nur können für Protestanten die althergebrachten romanischen Gemäldeformeln nicht mehr gebraucht werden. Byzantini-

schen Ursprungs selber dienten diese zur Anfertigung von Bildern, deren Anblick nicht etwa freiwillige Betrachtungen erwecken sollte, sondern die Gemälde selbst sollten geheiligte Gegenstände sein und die Tafel und die Farben angebetet werden. Das widerstrebt uns. Gemälde sind für uns nur Gleichnisse. Confessionell religiöse Gemälde kennen wir nicht. Wohl aber theologische Darstellungen, die das enthalten was alle Christen vereint, nicht aber was die Sekten und Confessionen getrennt hält. Und in diesem Sinne begann Cornelius jetzt in Berlin die Compositionen für das Camposanto. Hier ist alles seine eigene Schöpfung, hier zeichnete er wie ein Deutscher, dessen Phantasie von dem Inhalt der Bibel zur höchsten eigenen Thätigkeit erregt worden ist. Diese Werke sind der würdigste Abschluß seiner Thätigkeit. Kein Protestant kann sagen, sie wiedersprächen seiner Ueberzeugung, kein Katholik sie verwerflich finden. Denn was hier gefunden und mitgetheilt wird, ist geschieden von kirchlich individuellen Ansichten und bildet wie Dantes Gedichte, die auch den Himmel und die Hölle berühren, ein gemeinsames Gebiet, das jedem der es betreten will offen steht.

Die Arbeiten mit welchen Cornelius in Berlin beauftragt wurde, waren so großartiger Natur, daß sie wenn allein der äußere Raum in Betracht gezogen wird eine größere Fläche vielleicht eingenommen hätten als Alles zusammengenommen was bis dahin von ihm geschaffen worden war. Vier Wände, jede 180 Fuß lang und von bedeutender Höhe, boten sich dar und sollten mit seinen Compositionen bedeckt werden. Man wollte einen neuen Dom auf der Stelle des heutigen erbauen, daneben ein Camposanto, d. h. einen Begräbnißplatz für die Königliche Familie. Vier Hallen, nach außen hin durch glatte Mauern abgeschlossen, umgeben einen in ihrer Mitte liegenden freien Hof. Die Innenseite dieser vier Wände war für die Gemälde bestimmt.

Cornelius ging nach Italien, um die erste Skizze sämmt-

licher Malereien zu zeichnen. 1846 kam er zurück und begann die Cartons für die einzelnen Theile. Die Blätter welche eine Uebersicht des Ganzen geben, vier an der Zahl, sind zuerst zu betrachten.

Es liegen der Zusammenstellung dieser langen Gemäldereihen tiefe Gedanken zu Grunde. Die Lehren des Christenthums über Tod, Sünde, Vergebung und Erlösung bilden symbolisch ineinandergreifend den Inhalt der auf den vier Wänden anzubringenden Gemälde: dem unbefangenen Beschauer erscheinen sie als eine Reihe von dargestellten Begebenheiten, wie sie in den Evangelien erzählt und in der Offenbarung angedeutet sind. Je tiefer wir die ganze Schöpfung betrachten, umsomehr wird alles was wir an Thaten, Dingen und Verhältnissen erblicken, nur ein Symbol ewiger einfacher Gedanken sein; trotzdem aber bieten dieselben Thaten, Dinge und Verhältnisse auch dem Auge dessen einen wahrhaftigen Anblick dar, der unbefangen sie nur für das nimmt was sie ihrer Oberfläche nach zu sein scheinen; und so sei es hier gestattet, nur äußerlich die Namen der einzelnen Bilder anzuführen.

Die Eintheilung der Wände ist höchst geschmackvoll und in ihrer Einfachheit den ungemeinen Räumen glücklich angepaßt. Es stehen immer je drei Bilder zusammen: ein Hauptbild in der Mitte, eine Lünette über ihm, eine schmale Predella unter ihm. Kolossale Figuren trennen die Compositionen und lassen jedes Gemälde als ein Werk für sich erscheinen, während die ganze Wand dann doch wieder organischen Zusammenhang gewinnt.

Die erste Wand, in deren Mitte eine Thür ist, enthält fünf Hauptbilder. Rechts das erste: Die Auferstehung, dann Das neue Jerusalem, Die klugen und die thörichten Jungfrauen, Die Zerstörung Babylons, Die apokalyptischen Reiter.

Die zweite, dieser gegenüberliegende Wand, ebenfalls mit einer Thür in der Mitte: Die Bekehrung des Saulus, Die

Heilung des Kranken durch den Schatten des Petrus, Die Ausgießung des heiligen Geistes, Die Heilung des Gichtbrüchigen, Philippus und der Kämmerer.

Die dritte Wand mit nur drei Bildern: Der Jüngling zu Nain, Thomas erblickt die Wundmale, Erweckung des Lazarus.

Die letzte Wand: Die Grablegung, Die Anbetung der Könige, Die Ehebrecherin vor Christo.

Zu diesen Haupt-Mittelbildern stehen die Lünetten und die Predellen in Beziehung. Immer drei bilden einen Gedanken, immer eine ganze Wand abermals einen Gedanken. Schließlich alle vier Wände zusammen geben den Inhalt des Christenthums in symbolischer Darstellung. Doch kann von einer Wirksamkeit dieser tieferen Absichten erst dann die Rede sein, wenn das Gebäude errichtet und die Malereien darin ausgeführt sind. Für uns tritt überhaupt dieser gesammte Inhalt hier zurück. Es kommt darauf an, die Entwicklung des Meisters in dem was fertig wurde zu erfassen. Und so ist es gewiß keine Willkür, sondern innere Gesetzmäßigkeit, wenn er zuerst mit den vier apokalyptischen Reitern die Reihe der Cartons eröffnete.

Meinem Gefühle nach knüpft dieses Bild an die Iliasbilder an. Cornelius hatte eine lange Pause gemacht, in der er arbeiten mußte was Andere wollten. Nun begann er wieder zu thun was *er* wollte. In Berlin trat er wieder in die Stille zurück, aus der ihn seine letzte Münchener Zeit herausgerissen. In Berlin verschwindet alles unter dem großen Wellenschlage unzähliger Dinge die den Tag beherrschen. In München war Cornelius zuletzt der gewesen, der neben dem Könige als die bedeutendste Person der Stadt galt: in Berlin wurde er beinahe ein Privatmann, der in glänzender Einsamkeit weiterarbeitete. Er hatte wieder seine Zeit und Gedanken für sich allein und gab sich ihnen hin. Cornelius war in Berlin, trotzdem er als Fremder erschien und für die meisten ein Fremder blieb, mehr in der richtigen Atmosphäre als irgendwo anders.

In den Iliasbildern hatte er die Wuth und Leidenschaft so gewaltig dargestellt, daß kaum eine Steigerung möglich schien; aber sie wird überboten von der unbarmherzigen Zerstörung die auf den Cartons der vier apokalyptischen Reiter zum Ausbruch kommt. Gegen die vernichtende Kraft dieser Gewalten kommt der ganze Olymp nicht an. Die Pest, der Hunger, der Krieg, der Tod sausen über die Erde, daß die Gebirge wie Kieselsteine fortspringen unter den Hufen der Pferde. Wir ahnen eine endliche Zerstörung alles Lebendigen. Sie ist denkbar für uns. Das ist es was diesem Bilde seine grausenhafte Wahrheit giebt. Was die Griechen das Schicksal nannten, die unergründliche Macht, die stärker als die der Götter selbst ist, die tritt hier auf in den vier Gestalten und rollt wie eine ungeheuere Walze über die Erde, um alles platt und gleich zu drücken.

Wohin dieser Carton geschickt wurde, da hat er die anderen Werke verdunkelt, die neben ihm ausgestellt waren. Von solchem Geiste, wie diese vier Reiter, sind die Dämonen erfüllt, die auf Michelangelo's Jüngstem Gerichte mit den Verdammten kämpfen.

Als Lünette darüber die Engel welche die Schalen des Zorns ausgießen, sie sind gleichsam die Ueberschrift dazu, wie Wolken, die über der Landschaft schweben.

Der zweite Carton: Die Erscheinung des himmlischen Jerusalems. Ebenso natürlich als der Glaube an die einstmalige Vernichtung der Menschheit ist der, daß dennoch wenige Auserwählte entrinnen werden, um den Anfang eines neuen Daseins zu bilden. Wie hinter uns die Sündfluth liegt, aus der Noah gerettet ward, und wie die Erzählung dieser alten Sage einem geheimen Gefühl der Anerkennung, es sei wirklich so gewesen, in uns begegnet, ebenso hegen wir für die Zukunft ähnliche Ahnungen; wir denken, die Sonne wird wieder scheinen nach all der Finsterniß. Alle konnten sie nicht vernichtet werden. Diesen Gedanken lese ich aus dem Bilde heraus. Auf einer Felsspitze haben die letzten Ueberbleibsel der Menschheit sich

festgesetzt, da erweckt sie die himmlische Erscheinung aus ihrer Stumpfheit. Wie schön, daß die Kinder sie zuerst gewahren und die Aelteren aufrütteln. Die Lünette muß dazu genommen werden: Johannes, der von der Höhe herab dies hereinbrechende Glück sieht. Der Teufel, das böse Princip, wird gefesselt und in den Abgrund geschleudert, das Gute herrscht allein; ein Reich irdischer Seligkeit erschließt sich. Von Ferne kommen die Könige, es zu begrüßen.

Der dritte Carton: Die Auferstehung. Mit diesem Bilde hat Cornelius endlich das gegeben, was von dem Gedanken an ein Jüngstes Gericht der Darstellung fähig ist. Kein Teufel mehr mit seinen Trabanten, keine sich quälenden, herabgerissenen, gekniffenen, verhöhnten Verdammten, sondern ein Erwachen der Guten und der Bösen zugleich, und jeder seinen eigenen Gedanken anheimgegeben. Auf dem Felsen oben liegt der Engel des Gerichts in Schlummer versunken. Keine äußere Gewalt trennt und vereinigt die Gestalten. Das Entzücken derer die sich wiederfinden, beherrscht die Stimmung des Ganzen.

Wie begreiflich, wie tröstend und beruhigend sind diese Scenen! Wenn von einem Dasein nach dem Tode ein ahnendes Gefühl uns beschleicht, da sträubt sich unser Gemüth gegen Bilder unbarmherziger Höllenqualen. Wir verlangen friedliche Vorstellungen. Ewige Verdammniß und Teufel sind keine Begriffe, deren wir bedürftig wären und die uns in irgend einem Momente des Lebens fruchtbringend vor die Seele träten. Wir verläugnen sie weiter nicht denen gegenüber, die mit Heftigkeit an ihnen festhalten, aber wir wollen nichts damit zu thun haben. Wie schön hat Cornelius diese Ungewißheit dessen was uns erwartet, und zugleich diese sichere Hoffnung auf Glück und Versöhnung ausgedrückt! Selbst bei denen, die angstvoll sich wieder zu Boden stürzen oder entfliehen, ist nicht angedeutet, daß sie einer ewigen Vernichtung entgegeneilen, sondern diese Verzweiflung, die sie fühlen, kann ebenso gut der letzte Moment der

Qual sein, und im nächsten Augenblick auch über sie der Friede ausgegossen werden, dessen die anderen schon theilhaftig wurden.

Der vierte Carton: Der Fall Babylons. Der Inhalt dieser Arbeit, der letzten die Cornelius in Berlin beendete ehe er nach Italien ging, entspricht meinem Gefühl nach nicht in dem Maße einem allgemeinen, großen Gedankenzuge der Menschheit wie dies bei den anderen der Fall ist. Es sind mystische Gestalten und Begebenheiten. Statt zu urtheilen bedenken wir jedoch: — ein Mann wie Cornelius, der hoch über der Masse der Menschen steht die mit geringeren geistigen Gaben ausgestattet wurden, wenn der in hohem Alter in der Gestaltung solcher Dinge sein Genügen findet, muß er, selbst wenn wir ihn nicht gleich verstehen, dennoch etwas hineingelegt haben, das nicht unverständlich an sich sondern unverständlich für uns ist, deßhalb weil wir nicht mit ihm auf gleicher Stufe stehn. Die letzte Periode menschlicher Geistesentwickelung verliert sich naturgemäß in's mystische. Bei Goethe war das ebenso. Die meisten Menschen werden schon bei 70 Jahren matter und fühlen sich abnehmend oder stillstehend. Wer von uns also besitzt einen Maßstab, den Gedanken derer nachzugehen, die nahe den Achtzigen noch im Wachsthum begriffen einen Ausdruck dafür suchen? Wir können wohl das einzelne der Composition benennen und erklären, wie die letzten Theile von Goethe's Faust, aber uns fehlt die deutliche Erkenntniß doch, welche geheimen Erfahrungen der Dichter mit dem Ganzen bezeichnen wollte.

Die Predellen enthalten die Werke der Barmherzigkeit. Die erste Predella: Die Tröstung der Gefangenen, darauf: Die Tröstung der Leidtragenden, endlich: Die Zurechtweisung der Verirrten. Die zweite Predella: Die Speisung der Hungrigen. Die Auffassung dieser Scenen ist für Cornelius wieder ein Fortschritt. Während in den Figuren der Hauptbilder das Individuelle zurücktritt, damit auch nicht das geringste den Eindruck

des Ganzen unterbreche, ist hier eine Reihe von Momenten gegeben, die vielleicht nur Cornelius so natürlich darzustellen vermochte ohne genrehaft zu werden.

Seine Figuren sind typisch; man könnte gleich ein Dutzend andere nach jeder erfinden. Bestohlen worden ist Cornelius sehr selten, aber unbewußt nachgeahmt in einer Weise, daß man ganze Serien von Figuren aus den Bildern der verschiedensten Künstler herausnehmen könnte, die alle auf denselben Ursprung zurücklaufen. Denn dies steht unbestreitbar fest: erfinden kann nur das Genie, und jede schwächere Kraft borgt und empfängt von der stärkeren; und wenn sie sich ihrer absichtlich erwehren wollte: es bleibt ihr dennoch zuletzt nichts übrig als nachzuahmen. Und auf dieser Nöthigung, in geistigen Dingen an die stärkere Kraft sich anlehnen zu müssen, beruht alle Entwickelung und aller Fortschritt.

Im Jahre 1854 ging Cornelius zum letztenmale nach Italien und kehrte nicht zurück. Er lebt in Rom seitdem. Lange Jahre schon stockt der Bau des Camposanto. Dennoch arbeitete er fort an den Entwürfen dafür. Das letzte was er hierhergeschickt hat, ist die Farbenskizze für die Altarnische des großen Domes, an dessen Bau auf's neue lebhaft gedacht wurde.

Bei diesem Werke ist zweierlei vorweg in Anschlag zu bringen. Erstens, daß es als Entwurf nur eine Idee des Ganzen giebt, wie es werden soll, und zweitens, daß es für eine gebogene Fläche bestimmt ist. Kommt es in kolossaler Größe zur Ausführung, so wird es höher und schmaler erscheinen als hier, und dadurch die Mitte mehr zur Mitte werden. Auch wird dann die etagenförmige Eintheilung einen durchaus anderen Eindruck machen.

Dies Gemälde ist ein symbolisches. Es giebt im Bereiche des menschlichen Geistes eine Gattung von Gedanken, deren Darstellung in festen Worten nicht möglich ist. Es sind gleichsam nur Gedankenanfänge, und wir besitzen nicht die Kraft, hier ab-

zuschließen und feste Anschauungen mitzutheilen. Deßhalb bedienen wir uns der Gleichnisse, um anzudeuten, um was es sich handelt. Wenn die letzten Dinge, die wir in der Zukunft zu erwarten haben, unseren Geist berühren, können wir nicht sagen, wie sie eintreffen werden. Um sie trotzdem zu bezeichnen, nehmen wir zu Symbolen unsere Zuflucht. Wir legen gewissen Bildern oder Zeichen die Kraft bei, das zu bezeichnen was wir meinen und was wir deutlicher auszusprechen nicht die Fähigkeit besitzen oder Scheu tragen.

Ein solcher Gedanke ist der von der Erwartung des Jüngsten Gerichts. Es ist uns überhaupt unmöglich, unsern Zustand nach dem Tode als etwas Festes zu erblicken, das wir mit Sicherheit in bestimmter Gestalt vor uns sehn. So wenig ein junger Adler, der noch im Ei steckt, sich den Zustand denken kann, daß er mit ausgebreiteten Flügeln zwischen Sonne und Erde schweben werde, so wenig vermag sich unsere Phantasie beim Gedanken an die Unsterblichkeit und ihre verschiedenen Stufen aus bloßen Ahnungen zu reellen Anschauungen loszuarbeiten.

Nun aber wird eine Darstellung dennoch begehrt. Es wird vom Künstler verlangt, das nicht Darstellbare darzustellen. Er genügt den gemachten Anforderungen. Er benutzt diejenigen Bilder, welche seit langen Zeiten hergebrachter Weise für diese Dinge gebraucht worden sind. Und so ist es Cornelius gelungen, eine Composition von großer Bedeutung hervorzubringen, wenn auch das was wir schön daran nennen dürfen, sich mehr dem genaueren Verständnisse derer erschließen wird, deren Auge und Sinn an dergleichen Gemälde gewöhnt sind, als der unbefangenen Betrachtung anderer, die nicht sogleich wissen, was diese Reihen von Gestalten zu bedeuten haben.

Protestanten sind nicht gut in der Lage, die himmlischen Heerschaaren, wie sie hier angeordnet sind, sogleich zu übersehen. Es ist eine Art geistlicher Schlachtordnung. Alle Gestalten, welche die Kirchengeschichte als Häupter ihrer Entwickelung auf-

weist, sind versammelt. Historisch genommen ist mir das Gemälde weder fremd noch meinem Gefühl widersprechend, allein als Altarbild einer protestantischen Kirche wüßte ich es kaum zu denken. Es wird eine Zeit geben, wo uns die katholischen Anschauungen wieder näher stehen werden, denn die älteste Kirchengeschichte, vor der Trennung der Confessionen, ist gewissermaßen ebenso gut die unsere als die der Katholiken. Diese Anerkennung unsererseits muß jedoch eine freiwillige sein und hat nichts Verbindliches, und so lange im Schoße der protestantischen Kirche die Annahme dieser Freiwilligkeit nicht eine völlig durchgedrungene ist, stehen jene Zeiten und Männer und Thaten uns fern, und wir weisen alles ab, was über die Bibel und das von Jedem in ihr gefundene hinausgeht.

Cornelius ist ein Katholik, es war also nothwendig, daß er seine Aufgabe als Katholik auffaßte und daß sein Gemälde in diesem Sinne ausfiel. Wir gewahren wieder den tiefgehenden Unterschied zwischen confessioneller und theologischer Kunst. Die confessionelle Kunst ist bedingt und gebunden, bestimmte Figuren müssen in bestimmter Stellung vorhanden sein, gewisse Symbole dürfen nicht fehlen und die Anordnung des Ganzen war vorher gegeben, ehe noch der Künstler wußte wie und was er arbeiten wollte. Dagegen in der theologischen Kunst ist alles in Freiheit der eigenen Willkür überlassen. Die Compositionen des Camposanto zeigen es. Wie treten uns da die Gestalten ohne Prätension entgegen, während hier die Kirchenväter und Märtyrer und alle die anderen Männer der Kirche, die einen festen geistlichen Rang haben, ohne weiteres Anspruch erheben auf die äußere Ehre, die ihnen zukommt.

Es ist durchaus natürlich, daß Cornelius, wo es sich um kirchliche Dinge handelte, den von Jugend auf am Rhein, in München und in Italien empfangenen Eindrücken folgte. Er hat nie in einem protestantischen Lande gelebt. Der kurze Aufenthalt in Berlin ist kaum anzuschlagen. Da wo er sich seinem

Genie hingeben konnte, findet sich kein Anklang an das, was ihn sonst dem größeren Theile des Volkes in Norddeutschland entfremden müßte. Wie frei und groß haben wir seinen Gang vor uns! Zuerst der Faust und die Nibelungen, die beiden größten Deutschen Gedichte, reizen ihn. Dann die griechische Götter- und Heldensage, das schönste und gewaltigste was es außer dem Christenthume giebt. Endlich dieses selbst und zwar in den Camposantobildern auf eine Weise gefaßt, die nichts weiß von kirchlicher Trennung und streitiger Lehre. Ueberall wo er frei walten durfte, geht der Meister unbekümmert um alles äußere seiner eigenen großen Natur nach, und wo ihm vorgeschrieben wurde was er darstellen sollte, bequemte er sich den Verhältnissen an. Die Werke, welche in letzterer Weise entstanden sind, könnten ebensogut nicht da sein, Cornelius wäre derselbe große Künstler.

Das größte was er geleistet hat, besitzen wir hier und haben es vor Augen. Werden diese Werke erst uns vertraut geworden sein, dann wird sich ihre Wirkung auf die fernere Entwicklung der Deutschen Kunst als eine durchgreifende manifestiren. Denn das allein fördert: immer von dem Größten berührt zu werden das geleistet worden ist, nicht um es nachzuahmen, sondern um die Gesinnung in sich zu nähren, aus der es hervorging.

Aber es handelt sich hier nur zum geringsten Theile um die Kunst. Es hieße den Werth Raphaels und Michelangelo's, Goethe's, Schillers und Shakespeare's sehr niedrig anschlagen, wenn man ihre Werke nur als Förderungsmittel für Maler, Bildhauer, Schriftsteller und Dramendichter betrachten wollte. Das wäre eine kümmerliche Beschränkung ihrer Wirksamkeit. An Jedermann wenden sie sich, Jeden belehren, erheben und erquicken sie, wer es auch sei. Und so werden auch Cornelius' Werke, wenn sie sich erst eine würdige Stelle erobert haben, wo sie, gleich den Schätzen des alten und neuen Museums,

jederzeit und Jedermann zugänglich sind, ihren Rang unter den edelsten Erzeugnissen der neuesten Zeiten einnehmen. Deßhalb muß Jedem, der ein Gefühl für die Förderung des Volkes hat, daran gelegen sein, daß das fernere Schicksal dieser Werke sich in einer Weise gestalte, welche dem eigenen Werthe der ihnen innewohnt, und der Würde des Landes entspreche, in dessen Besitz sie sich befinden.

Die Ausstellung der Cartons hatte ihrer Zeit in Berlin den größten Erfolg. Cornelius kehrte dann aus Italien zurück. Er lebte hier noch eine Reihe von Jahren, weiterzeichnend an seinen Cartons und im Glauben an ihre Ausführung.

Ich erinnere mich eines Tages besonders, wo er darüber sprach. Brüggemann, der Mann seiner Schwester, der ihm hier am nächsten stand, war gestorben und den 8. März 1866 begraben worden. Ich ging als das vorüber war zu Cornelius.

Er lag auf dem Kanape. Jetzt komme ich daran, sagte er. Fünfundvierzig Jahre habe ich mit Brüggemann gelebt. Eben, wie ich ganz in Gedanken an seinen Verlust, arbeite, kommt ein Brief an mich, der unleserlich geschrieben war. Ich lege ihn ruhig bei Seite, und sage: den kann mir der Brüggemann lesen. Es will nicht in meine Gedanken, daß er fort ist.

Ich erwähnte Humboldt, wie lange der gelebt.

Neunzig Jahre! rief Cornelius, auf einmal ganz in Feuer.

Und Tizian! sagte ich.

Ja, der lebte jetzt noch, lachte er, wenn er nicht an der Pest gestorben wäre.

Wir gingen dann in den Garten hinter seinem Hause und spazierten in der Sonne herum. Er trug eine runde Pelzmütze von grauem, feingekräuseltem Fell, die ihm der Fürst Radziwill geschenkt hatte. Er sprach von den Dingen mit jugendlichem Feuer als stände er mitten drin.

Als ich gehen wollte, hielt er mich noch einen Augenblick.

Hören Sie, sagte er, aber sagen Sie nichts davon: das Camposanto spukt jetzt wieder im Hintergrunde.

Ich sprach allerdings Niemand davon.

Im nächsten Frühjahre starb Cornelius. Er hat bis zuletzt mit zitternden Händen noch dagesessen und an den Cartons weitergezeichnet.

So 1859. Ueber das, was man heute mit diesen Cartons vor hat, sehe man oben S. 248, Anmerkung.

IX.

Schinkel.

1867.

Wenn ein Mann von der Stelle fortgenommen wird, an der er als der Mittelpunkt ausgedehnter Wirksamkeit gestanden hat, so bleibt für das Andenken seiner Persönlichkeit der Eindruck maßgebend, den die, welche ihn von Person zu Person gekannt haben, als edelstes Vermächtniß des Verstorbenen in sich fortleben fühlen.

Wenige Tage erst sind es, daß Cornelius von uns gegangen ist. Unmöglich, wenn die Gedanken zu ihm zurückkehren, ihn anders zu erblicken, als die letzten Jahre seines Lebens ihn so groß und so lebendig gezeigt hatten; die Werke nicht für die wichtigsten zu halten, die man selbst während dieser Zeit entstehn sah. Alle werden so empfinden, die ihm näher standen, und das Bild, in welchem ganz Deutschland ihn im Herzen trägt, nach dem Typus dieser letzten Jahre geformt sein. Aehnlich war es ja auch bei Goethe gewesen. Lange Jahre seine Gestalt dem Volke vor Augen stehend, wie er in hohem Alter in Weimar sichtbar gewesen, und das Urtheil über ihn anknüpfend an diese letzten Zeiten. Dann aber fing die Generation derer an, die den großen Mann nicht selber sahen und hörten. Dann wurden Briefe gedruckt, aus denen das Bild weit entfernter Jugendtage lebendiger, frischer entgegentrat als das der älteren,

stilleren Jahre. Je mehr die Zeit zurückreicht, um so mehr verschwindet das was einen Mann zuerst als ganz eigenthümlich und als abgetrennte Erscheinung unter seinen Mitlebenden dastehen ließ. Heute schon ist Goethe historisch geworden, undenkbar ohne eine Fülle von Gestalten, die um ihn her ihn erklären, und so: in vierzig Jahren wird Cornelius in ganz anderer Gestalt der Nation vor Augen stehn. Nicht mehr betrauern wird man ihn als einen Verstorbenen, sondern vor uns stehen wird er als ein Lebendiger, den die Geschichte in jugendlicher erster Kraft aufsteigen läßt und dessen gesammte Thätigkeit eine glänzende, Jedem verständliche Seite in dem Buche bildet in dem der Ruhm Deutschen Geistes zu lesen ist.

Doch ich habe nicht über Goethe und Cornelius zu reden heute. Welche Namen aber könnten besser genannt werden, um den Uebergang zu dem des Mannes zu finden, dessen Gedächtniß wir feiern? Sicherlich, wenn Goethe der Dichter der neueren Zeit, und Cornelius ihr Maler gewesen ist (mögen diejenigen freundlich das Wort ‚Maler' gestatten, die sich ohne das Colorit Tizians keinen Maler zu denken im Stande sind), so muß Schinkel als der Architekt des neueren Deutschlands ebenbürtig ihnen beiden zugesellt werden. Auch er jenes reine Licht ausstrahlend, das denen die es zu erkennen vermögen, die Richtung für das Leben vorzeichnet. Auch er aus der *ganzen* Fülle des Deutschen Geisteslebens Nahrung entnehmend für seine Kunst. Auch er als Charakter so hoch stehend, daß seine Freunde mit verändertem Worte wohl von ihm gesagt haben könnten, was die Goethe's aussprachen: was er lebe sei besser als was er schreibe. — Davon ist oft gesprochen worden. Davon *selbst* zu reden muß ich mir versagen, eben weil ich nicht zu denen gehöre, die Schinkel gekannt haben.

Noch nicht in dem Maße ist Schinkel historisch geworden wie Goethe. Zehn Jahre länger als Goethe hat er gelebt. Viele noch sind unter uns, denen er lebendig vor Augen steht

und die heute noch die Lücke schmerzlich empfinden, die sein Tod unausgefüllt zurückgelassen. Neben diesen aber sucht die jüngere Generation die Gestalt des Mannes, den sie verehrt ohne ihn je erblickt zu haben, aus eigner Kraft zu formen. Tagebuchblätter, Briefe, Berichte, Anfänge wissenschaftlicher Arbeiten liegen gedruckt vor. Eine umfassende Sammlung Schinkel'scher Zeichnungen aller Art ist zusammengebracht und geordnet worden. Seine Werke schmücken die Stadt, seine Freunde erzählen von ihm, und wer könnte sich in diese reiche Erbschaft versenken, ohne daß ein Bild der Persönlichkeit Schinkels vor ihm aufstiege?

Mir scheint: entbehrte die jüngere Generation den Anblick des großen Mannes, so hat gerade dieser Verlust den Vortheil eingetragen, daß Schinkel ihr nicht bloß in einer Gestalt sondern in allen Gestalten, die seine wachsende Größe in auf einander folgenden Epochen annimmt, gleichmäßig klar vor den Blicken steht. In jedem Lebensalter ist er uns gleich nah und erscheint uns gleich berechtigt. Kennen wir einen Mann aus eignem Anblick so, wie er endlich auf der Höhe seiner Wirksamkeit stehend, mit unzweifelhafter Autorität seine Gedanken als etwas fertiges, maßgebendes hinstellt, so erscheint uns unwillkürlich seine gesammte Lebensarbeit als das von Beginn an auf diesen Punkt geleitete Streben. Ihn halten wir zumeist im Auge, weil er uns am verständlichsten ist. Suchen wir in historischem Studium dagegen die Elemente seines Lebens zusammen, dann zeigt sich schärfer: was hätte werden können. Andere Accente ergeben sich. Dann wird das Zufällige, das Unbewußte, das Eingreifen von Schicksal und Verhältnissen sichtbar: die Mächte treten hervor, die in Wahrheit die nun sehr gewunden erscheinende Straße von Meilenstein zu Meilenstein zogen, auf der er hinschritt, freiwillig und gezwungen zugleich, und die ihn dahin leiteten endlich, wo er nun, sogar in den Zeiten der höchsten Selbständigkeit noch, heimlich zu schwanken

und zu wählen fortfährt. Seine Skizzen verrathen es nun. Dieses Schwanken ist aber kein Zeichen von Schwäche jetzt, sondern der sichere Beweis stetigen, immer weiter sich ausbreitenden Wachsthums.

Schinkels Gestalt ist nicht undeutlicher geworden weil die Jahre in immer größerer Fülle zwischen die Gegenwart und die Tage in denen er lebte, sich eindrängen. Immer reiner und größer ist seine Gestalt geworden. Dauern wird es noch, bis die Hand der Geschichte ihn fertig als den hinstellt, als der er unveränderlich dann erscheinen soll wenn sein Name genannt wird; aber, um den Vergleich von einem Werke der Sculptur festzuhalten: die großen Massen sind bereits gebildet, und man ahnt bei ihrem Anblicke, auf welch einen Sockel dieses Bild einst gestellt werden müsse. —

Jeder Mann von Bedeutung, über den die Geschichte richtet, empfängt ein Gefolge, ohne das er nicht auftritt. Goethe und Schiller umwogt ein Gedränge von Gedanken und Gestalten. Nicht diejenigen aber erblicken wir, die bei ihren Lebzeiten ihre Umgebung bildeten oder mit ihnen wetteiferten, sondern weit-entferntstehende oft, fern wie die Gedanken Friedrichs des Großen von Lessing, den er niemals eines Blickes würdig hielt und der nun dennoch als einer der Bekanntesten unter den ausgewählten Männern steht, die das Piedestal seiner Statue umgeben. Wenn Raphael zum Vatican hinaufstieg, erzählt Vasari, ging ein Schwarm von Malern mit ihm, denen er wie ein Fürst voran-schritt. Nur wenige von diesen sind heute noch in Raphaels Gefolge sichtbar. Werke dagegen unzertrennlich heute von ihm, die, weil sie bald aus Rom verschwanden, Niemand dort gesehn hatte, und gar jene drei Sonette von denen gewiß Niemand wußte! Und so, wenn von Schinkel die Rede ist: das beginnt sich bereits herauszustellen, daß wenn ihm ein Königreich in den Gefilden der Geschichte zu Theil wird, Bauakademie und Museum, und was mit diesen in gleichem Range steht, nicht die einzigen Mo-

numente sein werden die es zieren. Schon ist klar, daß höher als was Schinkel in ausgeführten Bauten hinterlassen hat, dasjenige aufragt vor unserm geistigen Auge was er leisten wollte und konnte, und daß, sosehr ihm die Formen seiner Kunst dienstbar geworden sind, um seinen Gedanken großartigen Ausdruck zu geben, diese Gedanken selbst weit über das der Architektur allein Erreichbare hinausschweiften. Angedeutet wurde das bereits öfter, ausgesprochen auch als individuelles Urtheil: jemehr Schinkel jedoch und seine Zeit historisch werden, um so deutlicher müssen die Beweise dafür hervortreten. Manches in seiner Thätigkeit und seinen Neigungen zuerst als Nebensache aufgefaßtes, und zwar mit vollem Rechte so aufgefaßt, wird allmählich nun die Gestalt einer Hauptsache annehmend, bei der Darstellung seiner Entwicklung an erster Stelle genannt werden. Sein Lebensweg wird anders erscheinen wenn wir ihn im Zusammenhange mit der gesammten geistigen Richtung seiner Zeit betrachten. Seine Gedanken über die Geschichte der Kunst aber, wenn auch, wie die Pensées von Pascal, nur vorläufige, fast zusammenhanglose Niederzeichnungen, werden Schinkel einst als den Begründer der Neueren Kunstgeschichte, und, da aus dieser allein eine Regeneration unserer Kunst hervorgehn kann, als einen der Männer erscheinen lassen, denen die Neuere Kunst, im umfassendsten Sinne, mehr zu verdanken hat als bisher geahnt ward. Schinkel fühlte, daß ein gebildetes Volk allein große Künstler zur Blüthe zu bringen im Stande sei, und all sein Sinnen und Trachten wandte sich mehr und mehr dem großen Ziele zu: nationales, künstlerisches Bewußtsein zu schaffen, als den Boden, ohne den die herrlichsten Keime genialer Begabung nutzlose Geschenke der Vorsehung sind. —

Nach zwei Richtungen hin erlaube ich mir in diesem Sinne von Schinkel zu reden: einmal über die Entstehung der Neueren Kunst, unter deren vollem Einflusse Schinkels eigene Entwicklung sich gestaltete; und dann über die Neuere Kunst im

Zusammenhange mit der allgemeinen geistigen Cultur, wie Schinkel sie erfaßte, und wie erfaßt die Neuere Kunst allein verständlich ist.

In den wenigen Fällen, in denen die Geschichte der Menschheit den Zustand zeigt, den wir als Blüthe der bildenden Kunst bezeichnen, ist dieser Blüthe eine Blüthe der Literatur vorausgegangen. Wir sagen: die Künste blühn, wenn Männer von Genie die Formen der bildenden Kunst wählen, um ihre Gedanken in ihnen niederzulegen — in Bauwerken, in Gemälden, in Sculpturen — und wenn (denn dies war nur der eine Faktor) als zweiter Faktor ein diese Männer in ihren Werken ergreifendes Verständniß des Volkes ihnen entgegenkommt. Dieses Entgegenstreben von zwei Seiten her ist unentbehrlich. Und hier nun scheint zwischen dem Vorgang literarischer Blüthe und der Nachfolge künstlerischer mehr als eine blos zufällige Aufeinanderfolge von Vorher und Nachher zu walten.

Warum denn erstand Phidias in Athen gerade, und gingen Raphael, Lionardo und Michelangelo aus Florenz hervor? Betrachten wir, soviel hier Gewißheit vorhanden ist, das bis zu Phidias im Bereiche der griechischen Cultur an Werken der Bildhauerkunst hervorgebrachte, so hätte sich an andern Punkten ebensogut eine höchste Blüthe darin entwickeln können. Und vergleichen wir die Florentiner Malerei um 1500 mit der gleichzeitigen Lombardischen und Venetianischen, so liegt nichts vor, das zu dem Schlusse führte: nur in Florenz konnte sich Das weiterbilden. Florenz und Athen allein aber besaßen eine literarische Blüthe vor der künstlerischen. Und vergleichen wir weiter den Inhalt der Werke bildender Kunst mit den Gedanken der ihnen vorhergehenden Literatur, so entdecken wir einen so durchdringenden Wechselbezug, daß der Schluß erlaubt scheint: nur ein durch die Schule einer Literatur ersten Ranges hin-

durchgegangenes Volk sei im Stande, bildende Künstler ersten Ranges hervorzubringen.

Von dem was auf Phidias geistig vorbereitend eingewirkt, sehe ich hier ab; dergleichen läßt sich nicht im Vorbeigehn streifen. Näher liegt uns heute und deutlicher steht uns überhaupt vor Augen was in Florenz geschah. Denn diese Stadt ist die Wiege der Italienischen Renaissance. Literarische Bemühungen, einen Zeitraum von zwei Jahrhunderten umfassend, alle von Florenz ausgehend, beobachten wir hier ehe der Geist überragender Männer sich in Werken bildender Kunst in vollem Umfange zu offenbaren begann. Bedeutende Talente freilich sind immer dagewesen. Wir nennen Giotto neben Dante, und Niccolo Pisano weit vor Dante, allein es treten alle die Maler, Bildhauer und Baumeister des Trecento und Quattrocento weit zurück, in ihren Leistungen sowohl, als in ihren Bestrebungen auch, sobald wir die Macht der Sprache, die Dante, Petrarca und Boccaccio zu reden wußten, in Vergleich ziehn.

Wenn Dante von einer Frau sagt:

> Die eine stützte sich auf ihre Hand
> Matt wie eine abgeschnitt'ne Rose,
> Und auf den nackten Arm, die Säule ihres Schmerzes,
> Leuchtete Glanz herab von ihrem Antlitz fallend.

oder von der andern:

> Weh mir, diese blonden Flechten,
> Deren Spitzen alle wie goldne Punkte leuchten!

so hätte kein bildender Künstler seiner Zeit in Farben und Linien auszudrücken vermocht, was wenig Worte hier uns lebenswahr vor die Blicke bringen. Kein Künstler auch hätte in landschaftlicher Malerei die Einsamkeit und Wildheit des Gebirges darzustellen gewußt, wie Dante und Petrarca sie beschreiben, oder die Gestalten die Boccaccio in so anschaulichem Durcheinander sich bewegen läßt. Lange nach diesen Dichtern erst ward daran gedacht von florentinischen Künstlern, und ohne Zweifel nur

deßhalb, weil die Verse der Dichter den Geist der Nation geschärft hatten für solche Anschauungen. Wie sehr der Geist der Dichtkunst in den italienischen großen Künstern wirkte, zeigen ihre eigenen Verse sowohl, als die Begeisterung, mit der ihre Werke von einem begreifenden Publikum mit den Dichtungen, auf die die Nation stolz war, in Verbindung gebracht wurden. Ihre Gemälde und Statuen traten so in ein Leben ein, das ihrer bedurfte, das sie erwartet hatte gleichsam. Und nicht weniger hatte die Architektur Theil an dieser, mit der Ungeduld des Genusses mehr und mehr begehrenden nationalen Sehnsucht. Man baute, weil die Anforderung erwacht war: daß auch die Form der Kirchen, Paläste und Wohnungen dem idealen Gefühle entspräche, welches nach allen Richtungen die äußere Erscheinung des Lebens im höchsten Schmucke verlangte. Nirgends, soweit ich die Geschichte kenne, zeigt sie einen solchen Drang nach festtäglicher Gestaltung des ganzen Daseins, als müsse Alles das in Wirklichkeit hervorgebracht und sichtbar werden, was vorher nur dem Fluge träumender Phantasie erreichbar war.

Und trotzdem, fassen wir Alles in Allem aber, und betrachten es im Lichte unserer Zeit, so tritt als unterscheidendes Merkmal dieser Blüthe italienischen Lebens ein moralischer Makel hervor, der uns heute unerträglich wäre. Ein seltsamer Egoismus weht uns kühl an aus den in so warmem Lichte vor uns stehenden Palästen. Wir fühlen eine Kluft zwischen dem Leben damals und dem heutigen. Der Einfluß den die Werke Raphael's, Michelangelo's und Lionardo's auf uns haben, diese umfassende Wirkung auf Jedermann, fehlte um ein Bedeutendes ihrer eigenen Zeit. Nur dem einen Zwecke scheint die Thätigkeit der Künstler gewidmet: die Häuser mächtiger Familien zu schmücken, und wenn Michelangelo als anders gesonnen erscheint, so ergiebt sich das mehr aus seiner Handlungsweise im Ganzen, als daß er sich je in solchem Sinne ausgesprochen. Alles drängte sich den glänzenden Höhen zu, auf denen die Macht thronte, und derer

wird kaum gedacht, denen nichts zugefallen war bei diesem Wettstreite.

Uns heute ist daran gelegen, so tief als möglich herab in die Gemüther einzudringen; den Kreis der Genießenden weiter und weiter zu dehnen; für die Nation zu arbeiten, für Alle —: die Menschheit als ein Ganzes zu erfassen, wo die stärkeren die schwächeren mit emporziehn. So sichtbar als möglich sollen die Werke sein, die geschaffen werden heute, und jedem ohne Unterschied ihre Gedanken verständlich. Auf diese Gedanken aber kam es den Italienern der Renaissance nicht an. Die neuesten Tage, fast kann man so sagen, haben diese Gedanken erst in diesen Werken entdeckt. Und diese Arbeit: die Gedanken künstlerischer Schöpfungen zu enträthseln, ist das Merkmal der modernen, der Deutschen Renaissance geworden, hervorgegangen aus einem ungeheuren Umschwunge in Betrachtung sowohl als Ausübung der bildenden Künste. Stehen wir heute noch zurück (und dies kann nicht geleugnet werden) in schöpferischer Erfindung und in der Fähigkeit, mit so vollen sinnlichen Mitteln zu wirken wie vor uns geschehn ist; in dem Einen übertreffen wir alle vorangegangenen Zeiten: im Verständniß der Formen und in der Fähigkeit, die Kunst nicht allein als Mittel zu äußerlichem Schmucke, sondern als höhere, werthvollere Verschönerung des Lebens aufzufassen. Und die Anfänge dieser modernen Anschauung wiederum auch bei uns das Resultat einer literarischen Blüthe *vor* der künstlerischen. Und Schinkels Anfänge zusammenfallend mit den Tagen, in denen sich die schaffende Kraft aus dem Bereiche der Literatur auch in den der bildenden Kunst hinüberzog.

Die moderne Deutsche Renaissance, aus welcher Carstens, Thorwaldsen, Cornelius, Schick, Wächter, Rauch und Schinkel hervorgingen (ich greife diese Namen heraus, weil sie zuerst sich darbieten), ist die Frucht eines Zusammentreffens historischer Phänomene, die um so wunderbarer erscheinen, als

21*

wir heute erst beginnen uns ihrer bewußt zu werden. Zu neu sind diese Zeiten noch. In zu unvollkommener Weise noch das Material zu Tage liegend, dessen es zumal bedarf um den Zusammenhang der neuesten Zeit mit dem zu verstehn was vor 40, 50 Jahren geschah; immerhin aber genugsam doch bereits offenbar, um sich im allgemeinen überblicken zu lassen.

Dies war der geschichtliche Verlauf:

Die italienische Renaissance hatte sich über ganz Europa verbreitet. Italienisch gebaut, gemalt, gebildhauert, gedichtet, Theater gespielt ward hundert Jahre nachdem in Florenz die drei großen Meister ihre Thätigkeit begannen, überall. Die spanische Kunst, die französische, die englische, die niederländische hatten von Italien die Parole empfangen gleichsam. Nicht nur Murillo, sondern auch Calderon, nicht nur die französischen Maler, sondern auch die dramatischen Dichter, Rubens und Shakespeare, alles weist allerorten auf italienischen Einfluß. Mochte derselbe aus erster oder zweiter Hand kommen, sicherlich kam er aus Italien. Und so auch in Deutschland, das durch die Spaltung in zwei Confessionen um eigenthümliche Fortgestaltung gebracht, im 16. und 17. Jahrhundert, insoweit es sich um die schönen Künste handelt, am meisten seine nationale Eigenthümlichkeit aufgegeben hatte. In den andern Ländern nahm man das fremde Element selbstschöpferisch auf und bildete es im nationalen Sinne weiter. In Deutschland lebte man von fremden Brocken ohne sie bei eigenem Feuer noch einmal umzubacken. Vom Tode Albrecht Dürer's an bis zum Jahre 1800 haben wir keine eigene Kunst besessen. Deutsche Künstler genug, und höchst ausgezeichnete darunter, alle aber unter fremdem Einflusse gebildet und an keinen auch nur die Anmuthung jemals herantretend, sich ausländischer Schule zu Gunsten Deutscher Eigenthümlichkeit zu entäußern. Wie aber auch hätte das sein können, da die Nachahmung des Fremden unser Leben in Sprache und Kleidung völlig durchdrang, und

die Lehre vom Werthe der Entwicklung eines Volkes aus seinen eignen Gedanken heraus, nirgends in durchgreifender Weise aufgestellt worden war.

Nicht in Deutschland auch bildete sich der von rein geistigen Anfängen ausgehende Rückschlag gegen diese, in ihren letzten Ausläufern nach mehr als 200 jähriger Ausbeutung unerträglich werdende Nachahmung der italienischen Kunstweise. In Paris geschah es. Da immer bereiten sich die geistigen Revolutionen vor, wo die größte Anzahl gebildeter Menschen auf derselben Stelle sich organisch zusammenfinden. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hatte sich das Gefühl, daß der sociale Zustand nach allen Richtungen hin ein verderbter, der Menschheit aufgeschminkter, der Würde des Menschen nicht entsprechender sei, in Paris zuerst zu einer festen Lehre ausgebildet, die immer weiter um sich greifend, endlich den alle Verhältnisse umgestaltenden Abschluß in der französischen Revolution fand. Es konnte nicht ausbleiben, daß ein Ereigniß wie dieses, in seinem allmählichen Näherrücken bereits sich umgestaltend auch auf dem Gebiete der bildenden Künste geltend machte.

Allerdings war dies der Fall. Als höchstes Princip war aufgestellt worden: Rückkehr zur reinen Natur, wie sie, unberührt von verderbender Cultur, aus den Händen des Schöpfers hervorging. Im Staatsleben suchte man die Verhältnisse zu entdecken, welche dieser Anforderung entsprächen, in der Literatur wurden Anstrengungen gemacht dies Ideal darzustellen, von den bildenden Künstlern wurde verlangt, sie sollten das ihrige thun. Und sie thaten es. Die Republik bedurfte einer officiellen Kunst. Neu und anders sollte sie sein als alles jemals Dagewesene, entsprechen den höchsten Idealen der Menschheit. Begeisternd sollte sie wirken auf die Nation, ersetzen die beseitigten Denkmale religiöser Kunst, rein sein vom Unnöthigen, erfüllt von philosophischem Inhalte. Und was kam zum Vorschein? In der Sculptur und Malerei die steife, todtgeborene Nachahmung

griechisch-römischer Nacktheiten; in der Architektur aber eine der Ornamentik soviel als möglich entledigte Nachahmung in derselben Richtung. Dort glaubte man, indem kahle, nackte Glieder gezeigt wurden, in denen nicht einmal Bewegung war, die durch die Antike gereinigte Natur, hier, indem aus schmucklosen kolossal-einfachen Elementen Bauwerke zusammengewürfelt wurden, die Kristallisirung der reinen Urverhältnisse gefunden zu haben. Für die Architektur entwickelte sich hieraus dann das was wir die Napoleonische Renaissance nennen: die Anschauungen unter deren Herrschaft Schinkel seine ersten architektonischen Studien machte. Für die bildende Kunst und Litteratur in Frankreich nicht viel Besseres. Wohl aber traten für Deutschland auf dem Gebiete der Literatur und der bildenden Kunst bedeutende Resultate zu Tage.

Lange bevor es in Frankreich zum Ausbruche der Revolution gekommen war, hatte die von dort durch die bedeutendsten Schriftsteller gepredigte Idee: es sei eine Rückkehr zum reinen Menschenthume nöthig, in Deutschland Wurzel geschlagen und, einen bessern Boden findend als irgend sonst, die Literatur zum Aufschuß gebracht, die heute unser Stolz und unser Rückhalt ist und aus deren Mitte die Gestalt Goethe's über die andern herausragt. Auch hier ward die edelste Form der menschlichen Existenz gesucht. Stiller nur und ohne die Gedanken an reformatorisch-praktische Wirklichkeit wie in Frankreich. Und so, das Griechenthum, das in Deutschland jetzt in herrlichen Umrissen vor dem Geiste der Menschen aufzusteigen begann, wenn auch für unsere heutigen Blicke nur noch ein schöner Traum, so doch einer der schönsten der je von einem Volke geträumt wurde. Dies die Stimmung, aus der Carstens die Richtung auf die Antike gewann, und die in der Folge, wenn auch nicht unsere Malerei, der modernen Sculptur um so sichtbarer die Wege vorgezeichnet hat. Dies die Stimmung, die in Rom gehegt wurde zu Anfang unseres Jahrhunderts, und in deren

letztem Nachhall heute noch der Namen Rom's so verlockenden Klang hat, obgleich eben nur in einem letzten Nachhall. Dies die Stimmung, in die Schinkel eintrat, als er mit dreiundzwanzig Jahren zuerst nach Italien ging und von dort aus die Briefe schrieb, die uns verrathen, wie scharf seine Blicke so jung schon die Dinge zu unterscheiden wußten, und wie schön seine Sprache sie darzustellen verstand.

Vergleichen wir diese neueste Deutsche Renaissance nun aber mit der italienischen des 15. und 16. Jahrhunderts. In Florenz eine durch Menschenalter hindurch gepflegte, für bestimmte Bedürfnisse des Volkes unentbehrliche, Hand in Hand mit der Literatur und mit dem wachsenden politischen Glanze der Stadt sich erhebende Kunst: — Malerei, Sculptur und Architektur gleichmäßig und eng vereinigt fortschreitend; der Geist der Menschen, in einer einzigen, engen Stadt zusammenlebend, in unablässiger Aufmerksamkeit auf die Kunst gerichtet; und endlich dann, als die politische Blüthe des Landes an vielen Stellen zugleich Männer an die höchsten Stellen bringt, die von den bildenden Künstlern außerordentliche Anstrengungen zu Befriedigung ihres Ehrgeizes fordern — die Päpste in Rom, die Medici in Florenz, die Bentivogli in Bologna, die Este in Ferrara, die Sforza in Meiland — da Raphael, Lionardo und Michelangelo erscheinend, alle drei in allen Künsten wirksam. Und so, in natürlicher, verständlicher Ausbildung klar vor uns liegender Verhältnisse, eine höchste Blüthe die herrliche Früchte bringt.

Welche Zustände aber zu Anfang unseres Jahrhunderts? Ausgangspunkt und Grundlage: die nun verachtete, erschöpfte italienische Kunst. Publikum: die bunte, in sich zusammenhanglose, über Europa sich zerstreuende, damals bereits das hin- und herreißende Leben des heutigen Tages führende Masse der Gebildeten aller Nationen; und was die innere Berechtigung überhaupt zu existiren anlangt: bei weitem geringer das Be-

dürfniß des Publikums, als der Drang der Künstler selber: zu gestalten und ihre Ideen darzulegen. Dies vor Allem müssen wir festhalten wenn wir die neuere Kunst richtig taxiren wollen: im 16. Jahrhundert genügten in Italien Maler, Bildhauer und Baumeister kaum, um die Entwürfe zu schaffen, die Fürsten und Städte forderten. In den neueren Zeiten kommen nicht fünf Procent vielleicht von den Entwürfen zur Ausführung, welche, wie zu Bauten, so zu Gemälden und Statuen ersonnen werden. In allerneuster Zeit gleicht sich Bedarf und Produktion mehr aus. Wir sind schließlich natürlicher geworden und hören auf, uns mit Ideen zu quälen, deren Ausführung im Ungewissen liegt; die 50 Jahre aber von der französischen Revolution bis zu der europäischen Umwälzung von 48, sind die Zeit der Projekte, und wenn irgend etwas Schinkels Thätigkeit als charakteristisch erscheinen läßt, so ist es diese Theilung seiner Arbeit zwischen einer geträumten Architektur im Lande der Poesie, die niemals zur Entstehung kam und an die er ohne Zweifel seine besten Kräfte verschwendete (obgleich dies Wort nicht andeuten soll daß er umsonst gearbeitet habe), und zwischen seiner amtlichen, auf's praktische gerichteten Thätigkeit, welche, mögen auch Museum, Bauakademie und Schauspielhaus und soviel andere herrliche Bauten aus ihr hervorgegangen sein, Schinkel nur zum kleineren Theile als schaffenden Künstler sichtbar werden läßt. —

Dies ein Vortheil wieder der sich vergrößernden Entfernung, die uns heute von ihm trennt: die einzelnen Theile seiner gesammten Thätigkeit treten zueinander in ein richtigeres Verhältniß. Wie wir heute sagen dürfen, daß er in Briefen Landschaften schöner beschrieben habe als er sie zu malen wußte, ist es erlaubt auch das auszusprechen: daß Projekte und Theaterdekorationen die er gemalt hat oder malen ließ, seinen Geist deutlicher noch enthalten, als ganze Reihen seiner ausgeführten Bauten, und daß das scheinbare Hin- und Herschwanken zwischen

den verschiedenen Stylen, das seine Neigungen von Anfang an charakterisirt und in seinen Entwürfen so deutlich zu Tage tritt, nichts als das Spiegelbild der literarischen Bewegung in Deutschland war, welche in den Jahren, in welche Schinkel's vollentfaltete Schöpferkraft fällt, der bildenden Kunst fast ausschließlich ihren geistigen Inhalt lieferte.

In Deutschland war in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts nichts umgestoßen worden. Wir bedurften keiner Aenderung des äußeren Lebens wie sie in Frankreich nothwendig erschien. Wir hatten auch kein politisches und aesthetisches Centrum wie Paris. Wie unsere Litteratur privatim aufwuchs, denn der weimarische Hof war, im Großen betrachtet, nicht mehr als der brillante Haushalt den in England und Frankreich mancher hohe Herr führte, wuchs unsere Kunst privatim auf und fand im Vaterlande geringen Anhalt. Carstens lebte von dem was Engländer ihm in Rom für seine Gemälde bezahlten. Wie kümmerlich es Andern erging, welche nach Deutschland zurückkehrend, in dieser oder jener Residenz besten Falles langsam verbauerten, ebenso oft aber zu Grunde gingen, ist bekannt. Die Deutsche Kunst, in einer Verjüngung begriffen, und unter richtiger Pflege, d. h. unter dem Einflusse einer intelligenten Hauptstadt mit wenigstens 500,000 Einwohnern, Bedeutendes zu leisten fähig, blieb stehen bei den Versuchen Einzelner und zeigte weder Zusammenhang in ihren Leistungen, noch schuf sie bleibende Monumente, die an würdiger, öffentlicher Stelle heute ihren Ruhm verkünden. Und so: der Nahrung bedürftig, nicht im Stande jedoch sie aus sich selbst zu schöpfen, denn Niemand verlangte Kunstwerke von ihnen, Niemand war sogar nur neugierig und das höchste was ihnen zu Theil ward, war Unterstützung, blieb den Künstlern, auf sich selbst angewiesen, nichts übrig als eigne Wege zu gehn, und, was den Inhalt ihrer Werke betraf, sich an die herrschende Literatur anzulehnen.

Auf diese aber war die französische Revolution von größtem Einflusse gewesen.

Hatte sich dieselbe nämlich in ihren ersten, unmittelbar handgreiflichen Folgen auf Frankreich allein zu beschränken geschienen, das für diese Jahre den Anblick eines unschädlich brennenden Hauses darbot, um das die Nachbarschaft im Gefühle eigener Sicherheit herumsteht; so war dennoch diese Neugier schon für die Bewohner Deutschlands der Ursprung durchdringender innerer Aufregung. An politische Revolution dachte man nicht, aber es tobte sich das innere Feuer in der Literatur aus. So erklärt sich der ungeheure Leserkreis der Schiller'schen Dichtungen, welche im höheren Sinne durch und durch politisch sind. Ganze Schichten der Deutschen Bevölkerungen, die früher sich nicht um Literatur gekümmert, nehmen jetzt Antheil und verlangen Speise. Welchen Weg nun sollte diese Literatur einschlagen?

Zu allen Zeiten früher war die Dichtung der Entwicklung rein menschlicher Gefühle geweiht gewesen. Mochte der Gegenstand ein politischer scheinen, das Costüm in dem man die Gestalten vorführte, das des Alterthums oder der Türkei oder Persiens sein: immer handelte es sich um die ruhige Entwicklung allgemein verständlicher Charaktere, um Conflicte, die bei veränderten Aeußerlichkeiten an jeden Einzelnen herantreten konnten, und die auch ohne fremdes Costüm begreiflich und rührend gewesen wären. Der herrschende Geschmack, beruhend auf alten, sich langsam umbildenden Anschauungen beherrschte die Produktion. Ihm diente man, bequemte sich ihm an, ging von ihm aus und kehrte zu ihm zurück. Mag Goethe Iphigenie als Griechin, Leonore als Italienerin, Lotte im Werther nur als Deutsche auftreten lassen: alle drei sind sie dennoch Schwestern, und Deutsches Blut fließt so sichtbar in ihren Adern, wie ihre Gefühle und Leidenschaften Deutsch sind. Deutsch aber gebrauche ich hier nicht im beschränkt nationalen Sinne, um das zu be-

zeichnen was uns anders erscheinen läßt als andere Nationen, sondern in dem Geiste höherer Cultur, die damals die Besten, Gebildetsten unter uns mit den Gebildetsten der übrigen Völker auf gleichen Boden brachte. Und in diesem Sinne, trotz des entschieden nationalen Costüms, selbst Götz von Berlichingen und Klopstock's Herman gedichtet, dessen Schlachtgesänge von begeisterten Franzosen in ihre Sprache übertragen wurden.

Nun aber plötzlich ein anderes Deutschthum in die Poesie hineingetragen! Nicht die Gefühle die wir theilten mit anderen Völkern, sondern die uns eigenthümlichen, uns allein verständlichen wurden hervorgehoben. Das allgemein menschliche erschien zu farblos, das individuell nationale ergreifender, lebendiger, farbiger. Deutsches Alterthum war die Fahne, unter der die jüngere Generation sich vereinigte, und als dann die französische Unterdrückung eintrat und der Haß des Volkes sich gegen wälsches und fränkisches Wesen in jeder Gestalt richtete, wuchs die Idee, Deutsch sein zu wollen vor allem Andern, zu der Macht an, mit deren Hülfe zumeist dann die Freiheit wieder erobert ward.

Damals träumte man von den alten verlorenen Zeiten des Kaiserthums, und Schinkel versuchte sich das Gothische anzueignen das ein Theil der großen Parole „Deutsch" war. Seine Zeichnungen und Entwürfe sind bekannt die hierauf hinweisen. Sein Siegesdenkmal auf dem Kreuzberge ist ein ausgeführtes Denkmal dieser Richtung. So eingewurzelt war der Gedanke, Deutsche Geschichte sei monumental nur in gothischer Baukunst auszudrücken, daß Widerspruch als jämmerliche Ketzerei gebrandmarkt und diese durch französische Vermittlung einst uns zugekommene byzantinische Mode als unzertrennlich von der Idee Deutscher Herrlichkeit angenommen wurde. Schinkel's Festhalten daran, seine vergeblichen Versuche: klassisch horizontale Fügungen in gothisch anstrebende Constructionsweise hineinzubringen, würden ohne diesen äußerlichen politischen Zwang gar nicht zu erklären sein.

Aber nicht allein in Deutsches Alterthum sehen wir Schinkel sich vertiefen. In allen nur möglichen Stylen, ich darf nicht sagen „baut er“, sondern „dichtet er“, denn das meiste was er schuf in dieser Weise ist eben nur auf das Papier hingeschrieben. Und auch dafür die Erklärung den literarischen Zuständen zu entnehmen, die, nach Beendigung der Freiheitskriege, im vollsten Maße wieder die Gedanken der Deutschen Völker erst zu beruhigen, dann zu befriedigen und endlich, als das nicht gelang, zu entschädigen trachteten.

Betrachten wir die Zeiten nach Beendigung der Kriege gegen Napoleon heute mit unbefangenem Blicke, so müssen wir uns sagen, daß in ihnen die Veränderungen, welche die Einführung einer im heutigen Sinne parlamentarischen Regierung mit sich gebracht hätte, einfach unmöglich wären. In allen andern Ländern eine Stimmung der Reaction im höchsten Grade. In Deutschland sogar die Majorität derselben Sehnsucht nach Ruhe und der Abneigung gegen Umstoßen des Bestehenden hingegeben. Dies die eigentliche Zeit der Romantik. Dichtung und Wissenschaft versenken sich in die Zustände vergangener Epochen und suchen in deren Darstellung eine Art phantastisch-träumerischer Befriedigung. Verfallne Schlösser auf einsamen Felsen werden in Gedanken glänzend wieder aufgebaut und bevölkert. Die Glocken verlorener Kirchen mit halbzerstörten Gemälden in den gothischen Fenstern, durch die die Abendsonne strahlt, wecken im Herzen bleicher Königstöchter unendliche Gefühle. In unbestimmte Zeiten verlegte man das. Vor tausend, zweitausend Jahren sollten diese Menschen gelebt haben. Und über ganz Europa diese historische Wehmuth verbreitet. Wie sollte eine solche Generation die harte Arbeit thun, deren es bedarf, um ein neues Staatswesen an die Stelle des alten zu setzen? In Frankreich, in England zumeist ward dieses Eindringen in die Vergangenheit produktiv, bei uns allmählich so stark, daß es fast in einen Cultus ausartet. Die Zeiten der Blüthe

Griechenlands unter Perikles, Roms in den letzten Tagen der Republik, Deutschlands unter den Hohenstaufen oder während der Reformation oder in einer Vermischung aller Zeiten die man Ritterzeit nannte, werden in den Augen des Volkes zu Idealen. Shakespeare eröffnet seine Welt; Indien, Persien, Spanien, Italien werden in ähnlichem Sinne durchforscht, und der Triumph eines Dichters ist: im Geiste dieser verschiedenen Epochen und Länder so täuschend national zu schreiben, daß sein Werk einem Stücke Shakespeare's, oder Calderon's, oder einem Gesange persischer Liebesdichter zum Verwechseln ähnlich sieht. Ging doch Goethe selbst in seinem westöstlichen Divan auf diese Anschauungen ein, deren entscheidender Einfluß auf Schinkel nicht zu verkennen ist.

In diesen Verhältnissen lebt und webt er mit schöpferischem Geiste und baut Schlösser, Kirchen und Denkmale. Sein Trieb: alle Erscheinungen zu umfassen, welche die Architektur jemals darbot, läßt ihn die Aufgabe, einen eigenen Styl zu bilden, fast als eine unmögliche Zumuthung betrachten. „Das Wirken des Architekten ist dem der Natur ähnlich," war sein Satz. Mit dem Blicke eines Landschaftsmalers betrachtet er, ehe ein Bauwerk geschaffen werden soll, die Gegend, in die es hinein soll, den Zweck den es erfüllen soll, und dann in den Gebilden der verschiedenen Architekturen dasjenige suchend, was dem einen wie dem andern am natürlichsten entspricht, sucht er aus dem gegebenen neues zu entwickeln. Seltsame Aufgaben löst er so mit genialer Leichtigkeit. Auf einem großen Blatte sehen wir aus Markusplatz und Florentiner Palästen eine florentinisch-venetianische Piazza componirt, vergleichbar einer musikalischen Phantasie über gegebene Themata. Seine letzte und wunderbarste Dichtung aber das für die Halbinsel Krim entworfene kaiserliche Lustschloß Orianda. Fertig um sogleich erbaut werden zu können, dargestellt sogar in farbigen Ansichten als stände es schon, und doch ein Traumgebilde nur. Als sei die Aufgabe

so gestellt gewesen: Nach langen beschwerlichen Fahrten durch Wüsteneien und wilde Gebirge gelangt der Wanderer in eine Kaiserstadt. Ueppige Gärten senken sich von Felsen zum Meere herab und umringen das Gewimmel der menschlichen Wohnungen. Ueber ihnen allen emporragend ein Palast, umspielt von ewigem Frühling und sanftem Sonnenschein, ein niegesehenes Wunderwerk! — Dieses Schloß sollte geschaffen werden und Schinkel erschuf es. Nur der Kaiser fehlte, um es auszuführen. Und so erbaut er für das wiedererstehende Griechenland, für dessen Kämpfe vor 40 Jahren um der alten Hellenen willen Europa sich begeisterte, auf der Akropolis selbst einen Königspalast, einen Rivalen des Parthenons, und so baut er ganze Städte, und gestaltet Berlin zumal im Geiste um, mit neuen Kirchen, Plätzen, Palästen, Straßen, Brücken, Brunnen und Denkmälern und dem Umbau der vorhandenen Gebäude. Und dies nicht etwa nur flüchtige Skizzen und Andeutungen, sondern bis in's Detail ausgeführte Pläne, und die Hauptansichten mit malerischem Effekt erstaunlich liebevoll ausgeführt. Wer Schinkel's Mappen durchsieht, gewinnt den Eindruck eines Mannes, der das Zwanzigfache von dem hätte bauen können was er gebaut hat, und der, wäre ihm freiere Hand gegeben, andere Denkmäler seines Genius noch hinterlassen haben würde, als die vorhandenen. —

Keine Klage sei dies jedoch. Schinkel's Leben erscheint trotz unablässiger Arbeit und selbst Plackerei, bei fortwährenden Täuschungen, dennoch als harmonisch, durch überwiegende geistige Kraft im Gleichgewicht gehalten, und die verhältnißmäßige Stille seiner Existenz hat seinem Charakter die feine Ausbildung gegeben, die das Geringste verräth was von ihm herrührt. Zumeist aber nährte sie in ihm das philosophische Element: den auf gelehrte Betrachtung seiner Kunst, wie aller Künste gerichteten Geist, und ließ Museum und Bauschule, nicht nur in ihrer äußerlichen Gestalt, sondern auch was den Zweck dieser beiden herrlichsten Monumente Berlins anlangt, zu so bedeutungsvollen

Erinnerungsbauten an ihn, alles in allem genommen, sich gestalten. Denn Schinkel, der an der Spitze des preußischen Bauwesens stand, der in gewissem Sinne nur Architekt war, der, wie Beethoven den ganzen Umfang menschlichen Gefühls in Tönen darzustellen, Goethe ihn in symbolischen Worten zu verewigen bestrebt war, so im aneinanderfügen harmonischer Massen todten Materials, architektonische, die menschliche Denkweise in ihrem ganzen Umfange abspiegelnde Symbole zu erschaffen suchte: Schinkel, der so aufgefaßt, alles in Architektur verwandelte, alles mit ihr in Verbindung brachte, steht zugleich dennoch als eine so universale Natur vor uns, daß seine architektonischen Bestrebungen fast auch wieder als nebensächliches, zufälliges betrachtet werden können, da seine eigentliche Aufgabe war: als ein großer Mensch selbst Großes zu schaffen; und dann: was vor ihm von Andern Großes geschaffen worden war, zu erkennen und zu erklären. Einerlei, an welchem Stoffe seine Größe sich erprobte, und wie sie sichtbar ward.

Von Schinkel's schaffender Thätigkeit ist gesprochen worden, wenden wir uns zu seiner erklärenden. —

Selbst der Künstler, der, mit einem Uebermaße schaffender Kraft begabt, durch seine eigne Thätigkeit allein die Kunst und das empfangende Volk auf eine höhere Stufe hinaufhebt, wird im Verlaufe seiner Arbeit einsehen, daß es damit allein doch nicht gethan sei. Er wird sich gewahren als den nur zu sehr geringem Antheil berufenen Mitarbeiter an der großen Aufgabe, an der von Beginn der Geschichte vor ihm zu arbeiten begonnen worden ist, und an der fortgearbeitet werden wird so lange die Geschichte selbst arbeitet: der Aufgabe, in Werken geistigen Gehaltes die Menschheit sich selbst in ihrer edelsten Gestalt zu zeigen. Das Leben wäre zu traurig und unverständlich, träten nicht immer wieder glaubwürdige Männer auf, die uns das Vertrauen einflößen, es sei schön und begreiflich sobald es nur recht aufgefaßt werde. Nun aber: indem diese Männer fühlen,

daß der Kreis ihres eignen Schaffens zu beschränkt sei, suchen sie das was Andere gethan zu erklären. Dies der Grund, weshalb so viele große Künstler mit solcher Energie auf andere hingewiesen haben, die vor ihnen große Werke schufen. Dies der Grund denn auch, warum Schinkel, der, dem Fortschritt der historischen Wissenschaft entsprechend, in die seine Entwicklung eintraf, sich nicht auf diese oder jene Zeit mehr beschränken konnte, sondern, gleich die gesammte Kunstthätigkeit der Menschen von den ältesten Zeiten an als organisches Ganzes ins Auge fassend, mit den besten Kräften seines Geistes bestrebt war, auch als Lehrer der Kunstgeschichte einzutreten.

Schinkel zuerst in Deutschland faßt die Kunstgeschichte in ihrer wahren Gestalt. Er sieht, von der Höhe aus, von der er die Welt betrachtet, nicht allein eine der Kunst nützende Wissenschaft in ihr, sondern stellt sie als ein Glied der allgemeinen Geschichtswissenschaft hin, da sie, wie er sich ausdrückt, die feinsten Dokumente zu liefern im Stande sei, um den Geist vergangener Epochen sich klar zu machen. Und er hat Recht, denn nichts zeigt mit solcher Schärfe den Geist einer Epoche, als die in ihr entstandenen Kunstwerke. In zweiter Linie faßt sie Schinkel dann erst als vorbereitendes, unentbehrliches Studium für jeden Künstler, und zwar verlangt er für Maler, Bildhauer und Architekten, ohne Theilung, Studium der gesammten Kunstgeschichte. Nichts wahrer als dieser Gedanke. So wichtig ist die Kunstgeschichte für jeden ausübenden Künstler, daß Niemand ein Werk zu schaffen im Stande ist heute, dem man nicht auf der Stelle ansähe, bis zu welchem Grade der, der es hervorbrachte, die Geschichte der Kunst durchdrungen habe, und daß selbst die bedeutendste von der Natur verliehene Mitgift gestaltenden Talentes von der Nothwendigkeit dieses Studiums nicht freispricht. Und dies keine willkürliche Behauptung, der gegenüber man es halten könnte wie es beliebt, sondern das Resultat von Beobachtungen, deren Richtigkeit Jeder zugeben

muß, der sich näher mit dem beschäftigt, was auf dem Gebiete der Kunst seit dem Anfange unseres Jahrhunderts geschehn ist.

Hier nämlich bemerken wir, wie mit dem Einbruche neuer Aufgaben für die Kunst und einer veränderten socialen Stellung der Künstler die bisherigen Anschauungen verschwinden. Unterbrochen die in Jahrhunderten bis dahin sich weiterbildende Uebung. Bis auf die Technik die alte Tradition ausgelöscht. Man verachtete die früher so kostbaren Ateliergeheimnisse, die den Geist tödteten, auf den es allein ankomme. Man fing auch hier in der Technik durchaus von neuem an. Früher hatte der beginnende Maler Werkstätten gefunden, in denen er die Farbenbehandlung der vorhergehenden Meister lernte; jetzt fand er sie nicht mehr. Kein anfangender Bildhauer und Architekt trat, wie sich früher von selbst verstanden hatte, in feste Lehren ein; kein Meister mehr dafür vorhanden. Jeder Anfänger der ganzen Welt frei gegenübergestellt und ihm nichts gesagt als: sieh wie du durchkommst! Und in diesen jungen Künstlern ein anderer Geist als früher lebendig: nicht mehr (ich erwähnte es bereits) den Bestellungen eines Publikums mit bestimmtem maßgebendem Geschmacke wollten sie genügen, sondern arbeiten was sie Lust hatten, und frei ihrer Individualität folgen, wohin diese sie leiten würde. Fand sich schließlich ein Publikum, das sie erkannte und würdigte: gut; fand sich keines: auch gut. Die Künstler wollten befehlen, das Publikum sollte dienen. Keine übermüthige Prätension jedoch von Seiten der Künstler dieses Verhältniß; nein, die Künstler *sollten* befehlen und das Publikum *wollte* dienen. Freilich aber galt es, sich dem Publikum gegenüber in die Stellung zu versetzen, die dieses Verhältniß hervorzubringen im Stande wäre.

Wie das möglich aber? Auch heute noch nur auf einem einzigen Wege. Verloren diejenigen, die nicht die Kenntniß der künstlerischen Entwicklung der vergangenen Jahrhunderte in sich tragen. Nicht um nachzuahmen und sich zu binden, sondern um durch

das so erworbene Verständniß aller Manieren und Anschauungen der Meister die vor unsern Tagen arbeiteten, diejenige Form für die eigenen Gedanken zu finden, die diesen am gemäßesten ist. Und zwar selbst arbeiten muß hier ein jeder, denn keine Akademie, bei noch so vortrefflicher Einrichtung, würde diese Kenntniß zu verleihen vermögen. Ein Maler heute, der die Entwicklung der gesammten Neueren Malerei nicht kennt und die Prinzipien nicht weiß, nach denen in den verschiedenen Jahrhunderten Masaccio, Raphael, Rubens und Cornelius componirten, wird ebensowenig je dahin gelangen, frei und unbefangen seinen Gedanken künstlerischen Ausdruck zu geben, als ein Componist, welcher Bach, Händel und die älteren Italiener nicht studirt hat, gut zu componiren, oder ein heutiger Schriftsteller jemals gut zu schreiben im Stande sein wird, der nicht die Literaturgeschichte inne hat.

Schinkel fühlte das. Sein ganzes Können verdankte er unablässigem Studium der Kunstgeschichte. Sein eifrigstes Bestreben ging dahin, so durchdringend als ihm möglich war dieses Studium zu verbreiten. Aber auch nach dieser Richtung hat nur ein Theil seiner Bemühungen zu Resultaten geführt. Die Errichtung der Bauakademie für Architekten, und die des Alten Museums für die gesammte Kunst hat er durchgesetzt; das Buch jedoch, das er über Kunst schreiben wollte, ist unfertig geblieben, und nur lose aneinandergereihte einzelne Gedanken, die, wie vorläufig prachtvoll zugehauene Quadern daliegend, das zukünftige Gebäude ahnen lassen, zeigen was geworden wäre, hätte das Schicksal nicht plötzlich Halt geboten. Alles was Schinkel geschrieben hat, stellt ihn unter diejenigen seiner Zeit, welche am besten die Sprache zu gebrauchen wußten. Diese kunstgeschichtlichen Fragmente aber sind die Krone seiner literarischen Thätigkeit. Ich will hier nicht weiter gehn, als im allgemeinen dies Urtheil aussprechen, das alle die bestätigen werden, welche diese Sätze kennen. Man staunt über die Weite seines Blickes und

über die Fähigkeit, umfassende Gedanken in einfache Worte zusammenzupressen.

Die Kunstgeschichte lag Schinkel am Herzen von seinen ersten Zeiten an; seine Briefe bezeugen es; für die späteren Zeiten die ungemeinen Anstrengungen, mit denen er einen ersprießlichen, auf kunstgeschichtlicher Basis beruhenden öffentlichen Unterricht in Malerei und Sculptur herbeizuführen suchte. Lesen wir die im zweiten und dritten Theile seines Nachlasses enthaltenen Projekte nach dieser Richtung, gewahren wir, was er erreichte und was er nicht erreichte (beinahe, um nur Eins zu nennen, hätte er es dahin gebracht, daß die in München heute befindliche Boisserée'sche Sammlung für Berlin angekauft worden wäre), so sehen wir, welche Kräfte er für diese Zwecke eingesetzt hat und für wie überaus wichtig er die Sache hielt. Zu bekannt ist, was er im übrigen hier gethan und versucht hat. Nur ein Bruchtheil seiner Absichten und Wünsche ist verwirklicht worden, dieser Bruchtheil aber, verkörpert in Museum und Bauschule, das beste das jemals vielleicht in Deutschland zum wahren Nutzen der Kunst, an öffentlichen Denkmälern sowohl als Instituten geschaffen worden ist.

Das Museum: eine Reproduktion griechischer Baukunst im höchsten Sinne. Nicht ganz in der Unberührtheit dastehend heute, in der der Meister es hingestellt, dennoch in seiner Gesammtwirkung ein Werk, das besser als alle Beschreibung und bildliche Darstellung die Erhabenheit und Heiterkeit griechischer Architektur in uns aufweckt. Dieser Bau, bis in seine Details Schinkel's schmerzliche Lieblingsschöpfung, ist für den König der ihn anordnete, wie für den Meister der ihn durchführte, das würdigste symbolische Denkmal. Diese gewaltige, kolossal wirkende Masse bildet ein so rhythmisch in sich gegliedertes Ganzes, daß wir den Eindruck vollkommener Freiheit und Leichtigkeit empfangen: die Gesammtheit ist groß, die Details bis in die geringsten Kleinigkeiten sind geschmackvoll, das Material unter

des Meisters eignen Augen mit außerordentlicher Sorgfalt zubereitet.

Das Museum zeigt Schinkel auch als Maler. Wenn je die von Carstens eingeschlagene Richtung gepflegt worden ist, so geschah es von Schinkel. Fast unbegreiflich scheint es, wie er, erdrückt beinahe von amtlicher Thätigkeit, Zeit fand für die Studien die diese umfangreichen Gemälde erforderten. Niemand wird sie betrachten ohne von der Idee ergriffen zu sein, von der sie belebt sind. Als blühender Frühling sind die ersten Zeiten der Menschheit dargestellt, und selbst uns, die wir mit so geringem Glauben diese Vermischung göttlichen und menschlichen Daseins betrachten, rührt ihr Anblick. Als Schmuck der Vorhalle erfüllen sie in jeder Weise ihren Zweck. Einen integrirenden Theil der Architektur bildend, weisen sie hin auf die Bedingung, welche Malereien immer erst die letzte Weihe ertheilt: daß sie von Anfang an bestimmt sind, an einem festen Orte sich den Blicken darzubieten.

Das Museum zeigt Schinkel als Bildhauer. Denn mit der gleichen Kraft sehen wir die Sculptur als Theil der Architektur hier angewandt, in noch viel höherem Grade als bei der Malerei die Grundbedingung für ächte Wirkung ihrer Schöpfungen. Endlich, es zeigt ihn als Gelehrten, denn dieser Bau dient den Zwecken höherer Cultur und ist in allen seinen Theilen liebevoll darauf allein gerichtet. Wie sorgsam hat Schinkel diese Räume so gebaut, daß die in ihnen aufgestellten Kunstwerke als die Hauptsache erscheinen, nicht, wie an andern Orten, den Zweifel erregen, ob sie nur als Schmuck der Wände aufzufassen seien. Und wie passend für das Ganze der griechische Styl! Nicht zufällige Wahl entschied Schinkel's endliches Beharren bei den Formen griechischer Baukunst. Tief empfindend (wie seine kunstgeschichtlichen Fragmente das aussprechen), daß nur die Zeit der höchsten Cultur die höchste Kunstform zu entwickeln im Stande sei, zog er nicht aus Laune und befangener

Vorliebe die Formen griechischer Architektur denen italienischer Renaissance oder romanischer und gothischer Manier vor, sondern räumte aus Gründen, die, so lange die Welt kein zweites Griechenthum hervorbringt, unwiderleglich bleiben werden, der Baukunst perikleischer Zeiten den höchsten Rang ein. Nicht daß er sie roh und äußerlich nachgeahmt zu sehn wünschte. Nur an den Stellen, wo der Inhalt des Bauwerkes diese Form zuließ, wandte er sie an, und auch hier, indem er sie aus der eignen Persönlichkeit neu reproducirte. In welchem Grade das Princip allein der griechischen Baukunst in ihm lebendig geworden war, zeigt die Bauschule. Diese Verbindung national märkischer Weise und griechischen Geistes ist ein architektonisches Wunder für uns: im ächtesten Sinne das, was wir eine Schöpfung nennen, etwas Neues das Niemand voraussah bevor es erschien, und das Jeder begreift und bewundert nachdem es erschienen ist. Unberührt noch, wie sie aus des Meisters Geiste und Händen aufstieg, steht sie da.*) Unablässiger, stets sich erneuender Zudrang füllt ihre Hallen. Jeder der hier eintritt, durch den sinnlichen ersten Eindruck schon an die große Persönlichkeit gemahnt, die sie baute. In ihr die Räume, die, die Entwürfe des Meisters bewahrend, eine edle lichte Erbschaft jedem bieten, der sie zu genießen fähig ist. Und von hier aus alljährlich ausströmend über ganz Deutschland der Segen, den das Wirken dieses Mannes hinterlassen hat; der, mag er auch im Hinblick auf all das Unvollendete, das er mit sich in's Grab nahm, selbst heute noch ein Todter sein, dessen Hingang wir betrauern, in viel weiterem Maße dennoch ein Lebendiger ist, dessen Gestalt von Jahr zu Jahr höher und bedeutender vor unsern Augen steht.

---

*) Treppe und das Treppenhaus im Innern sind nicht von Schinkel.

X.

Ernst Curtius über Kunstmuseen.*)

1870.

Wenn Curtius über Griechenland schreibt, so weiß er uns mit seinen ersten Reihen so fest auf den Punkt zu stellen, von dem aus er die alte Welt ansieht, daß man sich genöthigt fühlt, zu sehn und zu empfinden wie er. Man merkt, daß er wirklich da zu Hause sei und am besten Bescheid wisse; man vertraut sich ihm auf einstweilen an und schenkt ihm Glauben. Curtius hat Griechenland und seine Geschichte zu einer neuen eigenen Schöpfung gestaltet, zu der Otfried Müller einst das erste Material herbeischaffte. Man sieht das blühen und sich entfalten wie Pflanzenwuchs unter dem Wasser, den niemals ein unorganischer Windhauch durcheinanderrüttelt. Das Griechenland, dessen Geschichte Curtius erzählt, liegt weit ab von dem römischen Reiche Mommsen's, wo viel Wind und schlechtes Wetter herrscht, und man an heutige prosaische Staatswirthschaft erinnert wird. Unmöglich schiene es, daß dasselbe Meer die Athenienfischen Triremen, die Curtius, und die Römischen Linienschiffe, die Mommsen in Seeschlachten ausfahren läßt,

---

*) Kunstmuseen, ihre Geschichte und Bestimmung. Mit besonderer Rücksicht auf das Königliche Museum in Berlin. Vortrag von Ernst Curtius.

getragen habe. Curtius versetzt uns, als verstände sich das von selber, auf die alte Erdscheibe Homers zurück, die der Okeanos rings umrauschte, über deren gewölbtem Himmel die goldenen architekturlosen Häuser der Götter lagen; und diese Götter glaubt man leibhaftig eingreifen zu sehn in die Geschichte der Menschen und ihrer Werke. Man gewinnt unwillkürlich eine Art Ueberzeugung vom Walten des Zeus, vom segenbringenden Wirken des Apoll und der Athene, von der Leibhaftigkeit all der anderen Götter, die hier und dort geheiligte Tempel schützend umwandeln und Glück und Unheil spenden. Griechenland ist das bevorzugte Land der Schönheit. Wie Claude Lorrain uns Einblicke in classisch ideale Gefilde gewährt, in denen unsere Seele ahnungsvolle Entdeckungsreisen unternimmt nach Stätten des Friedens und der Harmonie zwischen innerem und äußerem Dasein, so erschließt Curtius uns das griechische Land und Meer und seine Flüsse, Wälder und Felsen, über denen allen die alte Sonne Homers liegt, und über deren Spitzen und Wipfeln und Wellenkronen fabeltragender Wind von Aegypten und Persien herströmt; während der germanische Norden noch schlafend erstarrt liegt und nichts weiß von den Schicksalen, die ihm und anderen durch ihn einst zubereitet werden sollten.

Curtius bespricht diesmal die griechischen Museen als die Anfänge dessen, was w i r heute so nennen. Einsame, den Musen gewidmete Heiligthümer sind ihr erster Ursprung. Aus diesen Stätten, wo Kunstwerke sich sammelten, wurden Tempelhaine. Aus griechischem Eigenthume ward römische Beute, aber immer noch schwebt religiöse Weihe über den römischen Sammlungen entführter griechischer Werke. Aus römischer wird byzantinische Beute im eigenen Reiche: jetzt handelt es sich nur noch um Ornamentik. Dann aber kommen die Zeiten und Völker, die nur kostbares Metall und Bilder verderbenbringender Mächte in den Statuen der Götter erblicken, ohne die Schönheit zu

verstehn oder nur zu ahnen. Und dann endlich liegt Alles zerschlagen oder tief in der Erde begraben. Und nach Jahrhunderten des Schweigens beginnen die Schriften der antiken Autoren, erst nur in einzelnen Lauten, die wie durch die Nacht klingen, wieder zu reden. Immer heller wird der Ruf, und aufsteigend aus seinen Gräbern was an heilen oder verstümmelten Resten noch übrig ist, geben diese elenden und dennoch in göttlichem Lichte strahlenden Ueberbleibsel der Epoche die sich zuerst wieder ihrer bemächtigt, den Namen Renaissance, Wiedergeburt. Alles erneut sich, erfrischt sich durch das Alterthum. Dies, in großen Schritten, der Gang der Ereignisse. Die Päpste, deren frühere Vorgänger die heftigsten Verfolger der „simulacra daemonum" und der „idola paganorum" gewesen, maßen sich jetzt den Titel ihrer eingeborenen gelehrten Beschützer und Interpreten an. Dicht neben der Peterskirche erhebt sich der Palast, der in unabsehbaren Reihen die Götter der alten Heiden beherbergt: es wird ein Monopol des päpstlichen Roms, Centrum der auf das Alterthum gerichteten Studien zu sein.

Die Ausführung, wie diese in Rom centralisirte, die gelehrte und künstlerische Ausbeutung der antiken Welt beherrschende Macht durch die Ausgrabungen im wirklichen Bereiche der alten griechischen Cultur gebrochen ward, ist eine der interessantesten Stellen des Vortrages. Rom und Italien werden umgangen: Griechenland selbst und Kleinasien liefern den Franzosen und Engländern werthvollere und reichlichere Beute. Weder die Elgin Marbles noch die Venus von Milo würde auf italischem Boden sich haben gewinnen lassen. London und Paris, die aus erster Quelle schöpfen, nehmen Rom den Vorrang, mit dessen Verluste die italienische Wissenschaft überhaupt ihre Blüthe verliert. Hier nun findet Curtius den Uebergang zu Deutschland.

Da neben den Sammlungen von Originalen, dennoch, was wissenschaftliche Ausnutzung anlangt, richtig componirte Zusammenhäufung von Abgüssen in mancher Hinsicht den Preis

größerer Nützlichkeit davonträgt, so dürfen nun auch wir, die wir kein Geld haben um an fremden Küsten nach Statuen graben zu lassen,*) trotzdem ebenbürtig mit eintreten. Allerdings, stearinglänzender Gips ist kein Marmor, und an Abgüssen lernt man nicht das Korn parischen, pentelischen und carrarischen Steines unterscheiden, auch die Spuren der Arbeit verschwinden und die Restaurationen sind verwirrend mit den alten Torsen glatt zusammengegossen: aber die Vergleichung der nebeneinandergestellten Werke macht die Studien möglich, deren hauptsächliche Wichtigkeit heute immer mehr anerkannt wird. Curtius giebt als Titel unserer Bestrebungen die Vielseitigkeit an. Hier nun bleibt seiner Meinung nach — und Niemand wird ihm widersprechen — noch ungemein viel zu thun übrig. Er schließt deßhalb damit, in warmen Worten nachdem er auf die fördernde Initiative unserer Könige hingewiesen, das mitarbeitende Interesse des Publikums anzurufen, das selbst mit eingreifen] müsse, um die öffentlichen Sammlungen zu vervollständigen.

Dies die letzten Accorde eines Vortrages, den Niemand gehört oder gelesen haben wird, ohne eingestehen zu müssen, daß für eine edle Sache nicht edler gesprochen werden könne. Curtius giebt immer aus dem Vollen. Er legt uns nicht ein paar Aepfel auf den Tisch, sondern er führt uns in einen Garten, wo die Aepfel, die er uns hie und da von den Zweigen abbricht, einen zuwachsenden Reichthum zeigen, der für ein anderes Mal aufbewahrt bleiben mag. Wir sitzen an einem Tische, dessen Schüsseln nicht leer werden. Fülle aber erweckt Mitgefühl gegen Darbende, und deßhalb, da es hie und da Sitte ist, am Schlusse öffentlicher Gastmäler für die Armen etwas zusammenzulegen, sei es gestattet, ein Wort hier zu sagen zu Gunsten derer, welchen in dem Vortrage, der den allgastlichen Titel führt, der Alles umschließen sollte, kein Plätzchen vergönnt

*) Geschrieben 1870, als Olympia und Pergamon noch in der Zukunft lagen.

war: Raphael und Michelangelo, und auch Dürer und Holbein und andere Männer stehen draußen, blicken empor an den Säulen des griechischen Tempels, an dessen Stirn „Kunstmuseum" geschrieben steht, stehen da und setzen sich, da kein Wort heraustönt, das ihrer erwähnte, wartend draußen auf den Stufen nieder. Da rollt und rasselt das Leben der Stadt vorüber und kein Auge sieht auf sie.*)

Wie lange sollen sie da warten, bis auch ihrer gedacht wird?

In Sanssouci ist ja ein Saal für die Copien Raphael's gebaut worden. Im Museum selbst sind ja einige Gemälde von ihm, auch eine ächte Skizze von der Hand Michelangelo's besitzen wir, auch ein Abguß des Moses ist endlich herbeigeschafft worden und die ganze untere Hälfte der Pietà sogar ist zu sehen und manches Andere. Und wer die Meister eingehender studiren wollte, würde ja immer ein ganz dankenswerthes Material vorfinden. Es war eine Zeit, wo man bei uns für die Neuere Kunst etwas that, und die Spuren dieser Thätigkeit sind noch sichtbar, werden auch von Einigen still weiter gepflegt. Wie aber verhält sich dies zu dem, was es sein sollte und sein könnte? Von dem kostbaren Dutzend der Naumburger Figuren, dem Stolz altdeutscher Plastik, haben wir eine einzige. Von Wechselburg nichts. Was ist Wechselburg und wo liegt es? werden viele Leser fragen. Von Dürer's Stichen sind schöne Exemplare da; wo aber die Handzeichnungen, die in unvergänglichen Kohlendrucken doch längst zu haben sind? Und wo ist der, dessen Amtes es wäre, für Deutsche Kunst und italienische hier einzutreten? Wo findet sich ein Anwalt, der von der Regierung des Reiches, das einmal das Deutsche sein wird ohne „Nord" davor, den Auftrag empfangen hätte, hier seine Pflicht zu thun? Eins

---

*) Das hier und im folgenden gesagte, zeigt, wie ganz anders die Dinge ehemals standen. Heute sind all diese Wünsche zum größten Theile längst erfüllt worden.

freilich wäre auf diesem Gebiete nicht nöthig: an die private Mithülfe des Publikums zu appelliren, denn Privatthätigkeit ist es in Preußen längst beinahe allein, die hier Alles leistet.

Indessen, wenn ich solche Betrachtungen an das anknüpfe, was Curtius in seiner Vorlesung über Kunstmuseen von griechischer Kunst sagt, so darf ich ihn nur um Entschuldigung bitten, daß ich so auf Saiten, die er für ganz andere Melodien selbst gespannt, mein eignes Lied spiele. So wenig mache ich ihm einen Vorwurf daraus, von Neuerer Kunst diesmal ganz geschwiegen zu haben, daß ich offen eingestehe, es sei mir, nachdem ich den Vortrag aus seinem eignen Munde frisch angehört, der eben gerügte Mangel auch nicht von ferne eingefallen. Das reinste Vergnügen am Gehörten ließ eine solche Bemerkung gar nicht aufkommen. Curtius sieht die griechische Kunst mit Recht als die Mutter aller späteren vielgetheilten nationalen Kunst an. Er würde, hinge es von ihm ab, die moderne Kunst sicher nicht vernachlässigen. Statt mich, wozu vielleicht Grund gewesen wäre, verletzt zu fühlen durch dies gänzliche Ignoriren dessen, was mir vorzugsweise am Herzen liegt, suche ich mir selbst so lieber zu erklären, wie wenig seinerseits hier die Absicht vorgelegen habe, zu solcher Interpretation Anlaß zu geben.

Curtius hat seiner Stellung zum griechischen Alterthume nach kaum die Pflicht, über die Neuere Kunst zu sprechen, die von der der Griechen weit übertroffen wird. Selbst Raphael und Albrecht Dürer würden sich ärmlich gedünkt haben wenn sie die Werke der athenischen Akropolis mit den ihrigen hätten vergleichen dürfen. Dürer und Raphael aber sind uns an's Herz gewachsen! Wir sind Moderne und die Moderne Kunst ist die unsrige. Heute giebt es keine partikularen Berechtigungen mehr auch auf diesem Gebiete. Die Wissenschaft muß die einige große Kunst der letzten 3000 Jahre Menschheit als untheilbares einheitliches Phänomen vor Augen haben, und Jeder, der

nur einen Theil bearbeitet — griechische, ägyptische, Deutsche, italienische, oder niederländische — stets sich hingewiesen fühlen auf das Ganze. In diesem Sinne bedürfen unsere öffentlichen Sammlungen einer Umwandlung. Zum größten Theile sind sie wie ein todtes Capital, das indem es zur Befriedigung zielloser, traditioneller Neugierde dient, die Vernachlässigung sogar verdient, der es anheimgefallen ist. Die rechte Behandlung aber würde Zinsen daraus zu ziehen verstehen, und das zu so großem Theile müßige Anstarren des Publikums, das ich nun seit langen Jahren im Berliner Museum beobachte, in ein Sehen verwandeln, dessen Resultate sich bald nach Zahlen abschätzen ließen.

Man bedenke doch, daß die ungeheure Umwälzung des öffentlichen Lebens auch die Kunst nicht unberührt gelassen hat. Es handelt sich heute nicht darum, sich an dieser oder jener Stelle der Vergangenheit festzusaugen und uns historisch so zu berauschen. Sei es nun griechische Kunst, oder frühitalienische, oder gothische, oder die der Renaissance: Kenntniß verlangen wir. Etwas resignirter sind wir was unsere eigne schaffende Kraft und unsere Hoffnung auf die allernächste Zukunft anlangt, unersättlich aber in unserer Sucht nach Belehrung.

Vor hundert Jahren noch — und was damals neu gedacht worden ist, hat den Vorrath gebildet, an dem wir bis vor Kurzem zehrten — schien es noch ausführbar, ein Reich des Ideals in der Gegenwart neu zu errichten. Die Republik ästhetisch genießender Naturpriester in griechischen Gewändern und Wohnungen, mit denen Rousseau seinen Emil und Heinse seinen Ardinghello abschließen läßt, wurde, wenn auch zum Theil in anderem Costüm, bis 1848 für möglich gehalten. Dann brach der Traum zusammen, um abermals scheinbar eine kurze Reihe von Jahren wieder aufzutauchen. Dann aber verloren seine Trümmer all ihre frühere Cohäsion und blieben, mochte man auch noch so kräftige Zauber darüber sagen, regungslos

am Boden liegen. Heute endlich wohnt, wie bei allen gesunden Völkern, unser Ideal in der Zukunft und wir glauben daran und steuern drauf los, ohne uns fürder durch die Bilder der Vergangenheit beirren zu lassen.

Jene Zeiten sind als unwiederbringlich vergangen zu betrachten, wo die bildende Kunst einer Nation wie den Griechen als Geschenk der Vorsehung verliehen ward, die Statuen zu schaffen schienen, wie Spinnen Netze weben, denen nur Licht und Leben zu Lehrmeistern gegeben sind. Dieses Volk ist ausgestorben, das nur den Mund zu öffnen brauchte um die edelste Sprache zu reden, das sich nur zu bewegen brauchte um schön zu sein, das, nachdem Jahrhunderte vorher schon ein Homer das höchste erreicht, plötzlich Aeschylos, Sophokles und Plato gebar, und das dann 1000 Jahre noch mit seiner Sprache und Bildung die Welt beherrschte, in der es schmolz wie Zucker in einem Glase Wasser, das er süß macht. Wer wollte uns heute eine Grenze vorschreiben unserer Fähigkeiten? Einstweilen aber erwarten wir keine Wiederholung jener Cultur aus unserem Schooße. Die stillen Quellen sind versiegt, an denen die Musen des Helikon ihre Reigen tanzten, die heiligen Tempelhaine abgeholzt, auch über der Villa des Hadrian rauschen seit tausend Jahren schon einsame Waldbäume, und im Vatican sind es auch längst nur die Geister vergangener Jahrhunderte, welche Ehrfurcht gebieten. Wir haben all das hinter uns geworfen. Nichts liegt in unserer Zeit, das Statuen aus unseren Fingern lockte. Wir jagen zu unruhevoll und ängstlich dem Geschrei der großen Bewegung nach, die Alles an sich zieht, Alles mit sich zieht. Wir fliehen die Städte, aber nicht, um in die Stille auf's Land zu gehn, sondern um überhaupt nirgends mehr für immer festzusitzen. Wir wollen keine Ruhe. Wer nicht alle fünf Jahre wenigstens einmal in Rom, in Baden-Baden, in der Schweiz, in Paris, Biarritz, Berlin war, sei es jedesmal auch nur auf Tage, scheint eingerostet und zurückgeblieben. Wir

fühlen uns am behaglichsten, am meisten zu Hause, still und ruhigen Gedanken aufgelegt, wenn wir unserer eigenen Existenz entrinnend am Fenster eines Eisenbahnwaggons die Welt vorübertanzen sehen und selbst davonfliegen.

Kleben wir aber, weil wir weniger an der Scholle kleben, darum weniger an der Erde? Sind wir weniger ächte Menschen, weil neue Gestaltungen des täglichen Daseins, durch unerhörte Erfindungen hervorgerufen, unser Leben zu etwas gestalten, was von dem altgewohnten Leben unterschieden ist? Fühlen wir nicht ein grenzenloses Verlangen, zu wissen von allem Großen und Schönen, was geschieht und was geschaffen wird, und je geschah und geschaffen ward? — und betheiligt zu sein daran? Wir möchten es erjagen, athemlos, und es an uns reißen. Wir möchten zugleich mitten im Wirbel des pariser und londner und amerikanischen Lebens und im einsamen Schiffe sein, wo an menschenleeren, stillen nördlichen Buchten ein Forscher sanft den Boden des Meeres in die Höhe windet und seine Formen untersucht. Wir möchten unsichtbar dabei sein, wo Goethe, Homer und Shakespeare und Dante, irgendwo im Reiche der Poesie, sich begegnen und einander ihre Geheimnisse erzählen. Da möchten wir lauschen und Mitwisser sein, ganz in der Stille; und es verleugnen, wenn wir darauf angeredet werden, als kümmere uns überhaupt dergleichen. Und so: wir möchten die Herrlichkeit des alten Griechenlands schauen: aber nicht sie allein. Auch im Rom des Raphael und Michelangelo wollen wir in den engen Straßen zwischen den Palästen schleichen, und in den Canälen Venedigs unter den Fenstern Tizian's hin, und in Nürnberg durch's Schlüsselloch in die enge Werkstätte Dürer's einblicken, zu der das Sonnenlicht zwischen den hohen Giebeln alter Nürnberger Patricierhäuser sich herabstößt, bis eine Hand voll Strahlen unten noch zu ihm ankommen. Wir wollen allen Dichtern, Malern und Bildhauern tief in die Seele blicken. Nicht dies und jenes Werk ihrer Hand ziehen wir vor:

sämmtlich wollen wir sie kennen. Nicht um die Kunst ist uns allein zu thun, sondern ebensosehr, mehr vielleicht noch, um die Menschen!

Wir haben uns losgelöst von der Neugier auf die Aeußerlichkeiten des Lebens in dieser und jener Epoche, die sonst überraschten, weil sie uns so ganz fremd waren. Ausstellungen und Sammlungen lassen jetzt die Narrenkleidung jedes Jahrhunderts uns so dicht vor die Augen treten, daß man seinen leibhaftigen Staub zu riechen glaubt. Wir aber verschmähen die Kleidung: die Menschen wollen wir. Zeus und Apoll und die Musen und Delphi kümmern uns nicht so sehr, als der Geist des Volkes, dem all das entsprang und der Geist dessen, der es heute erneuert und vor uns hinstellt. Wir verlangen auf der einen Seite unbegrenzten Reichthum von Material (Curtius sagt richtig: Vielseitigkeit sei unsere Aufgabe), auf der anderen: Männer, die es erklären.

Finden sollten wir heute in jeder großen Stadt eine Bibliothek, ein Museum mit den Nachbildungen der Meisterwerke aller Epochen, und an der Spitze beider Institute Männer, die den Werth und die Macht dieser Sammlungen kennen und zu benutzen wissen. Man sorgt für Oper und Theater, sowie für gute Musik, man wird allmählich lernen, auch für bildende Kunst Sorge zu tragen. Nicht für griechische allein aber, sondern gleichmäßig wie für die älteste, so für die des neuesten Tages.

Möge Jeder hier das Seinige thun. Auch darin hat Curtius Recht: die Regierungen allein können wenig mehr ausrichten ohne die Beihülfe des Publikums. Möge, wie reines Wasser und billiges Brot, so auch reine und billige Kunst geschafft werden. Lasse man die Leute nicht in die Museen ein ohne eine Ahnung dessen, was da zu suchen und zu finden sei, sondern zeige ihnen vorher was sich da lernen und gewinnen lasse. Das Leben des heutigen Tages reißt Illusion auf

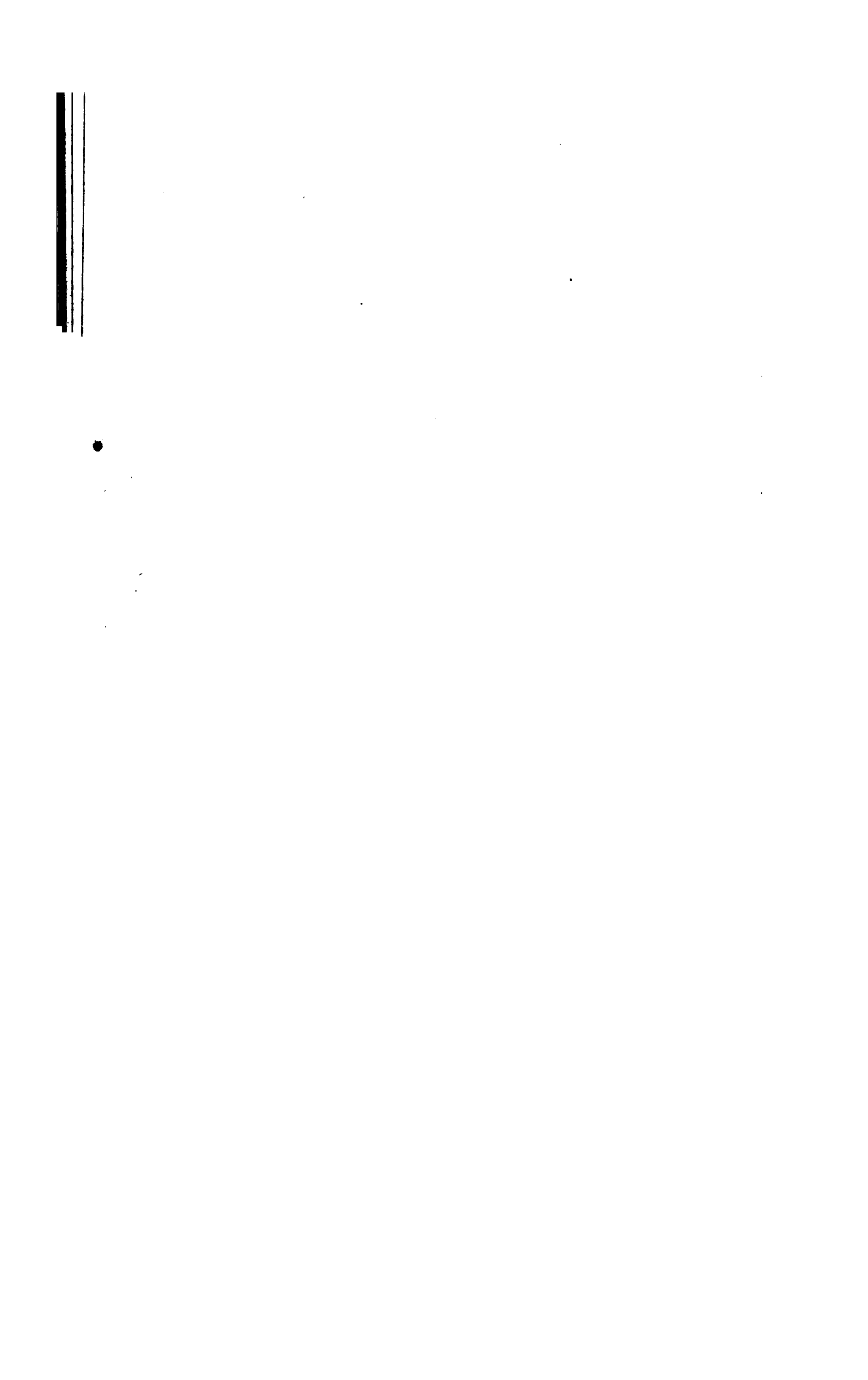
Illusion fort. Die Menschen kommen sich beraubt und hülflos vor. Niemals war grösserer Dank zu verdienen als heute durch verständiges Hinleiten auf das Unvergängliche was Kunst und Wissenschaft zu bieten haben. Dafür werden von uns jetzt Museen gebaut. Und so ist schliesslich der Unterschied nicht einmal so gross zwischen dem, der heute hier in den Werken der grossen Meister sich zu erheben sucht über die Unruhe des Tages, und dem, der vor Tausenden von Jahren in den griechischen Tempelhainen die der Gottheit geweihten Statuen betrachtete.

---

*) Ich spreche noch einmal aus, daß dieser Aufsatz heute nur den Werth eines historischen Atenstückes hat. Er zeigt, wie dringend nöthig die Reform des Museumswesens war, die seitdem erfolgreich durchgeführt worden ist.

Sieben Essays

als Anhang der zweiten Auflage.



XI.

Mariä Himmelfahrt von Tizian.

1861.

Der Unterschied der heutigen Kunst von der, die vor einigen hundert Jahren betrieben ward, liegt in ihrer Nothwendigkeit damals und in der gänzlich verschiedenen Stellung, welche sie heute dem Volke gegenüber einnimmt. Die alten italienischen Meister waren nur Werkzeuge. Bilder verlangte man; die Ideale, welche das Volk im Herzen trug, erblickte es am schönsten wenn es sie in bunten Gestalten vor sich sah. Undenkbar war den Leuten damals eine christliche Kirche ohne bildliche Darstellung der Personen, zu denen sie beteten. Man bedurfte des Anblicks der heiligen Jungfrau mit verklärtem Gesicht, rothem Gewande und blauem Mantel. Man wollte die Apostel vor sich haben: Paulus und Petrus als starke, bärtige Männer, Johannes als frauenhaft reizenden Jüngling. Gottvater mußte herniederblicken mit hoher Stirn und gewaltigen Locken um Haupt und Lippen, Christus mußte seine Augen auf uns richten als ernstes, himmlisches Kind oder als reines männliches Antlitz, und die Engel auf zitternd schwebenden Gewölken, die Heiligen in wallenden Kleidern: eine unendliche den Himmel bewohnende Bevölkerung, die den Seelen der Menschen ferner gewesen wäre, hätten sie nicht die reinen Gestalten, die Falten der Gewänder, das heranlockende Lächeln, den ewigen

Aether mit Augen gesehen, als das Land der Sehnsucht, das jedem entgegenwinkte, der dahin emporsah.

Das ist heute anders. Für die Befriedigung solcher Wünsche giebt es keine bildende Kunst mehr. Die Zeit ist fortgeschritten und die Gedanken haben die Stelle der sinnlichen Anschauung eingenommen. Die Sprache ist in die Rolle der bildenden Kunst eingetreten, ein reineres, mehrvermögendes Werkzeug als sie. Zu der Zeit, als Raphael malte, gab es keinen Menschen, der mit den Worten einer Sprache hätte ausdrücken können, was Raphael in Linien und Farben kundgab. Heute lebt kein Maler, der mit Raphaels Mitteln so viel zu offenbaren fähig wäre als ein Dichter mit dem Zauber des Wortes, das die Welt beherrscht und dem alles Andere als die geringere Macht sich unterordnet.

Die Künstler jener vergangenen Zeiten, in denen die Kunst allmächtig war, stellen das Ideal des Volkes dar, der heutige Künstler giebt nur individuelle Anschauungen. Wir haben keine allgemeine bildende Kunst mehr, sondern nur noch Maler und Bildhauer die sich so gut sie können verständlich zu machen suchen. Gerade wie es vor Jahrhunderten keine allgemeine Literatur gab, sondern nur einzelne Dichter und Schriftsteller. Damals wurden Gemälde geschaffen, bei deren Anblick Jeder empfand, das ist die höchste Form dessen was in dir selbst lebt, während die Schriftwerke für die Liebhaber mehr nebenherliefen; heute werden Bücher geschrieben die das erfüllen, während die Kunst für die nebenherläuft die ihrer bedürfen. Die Rollen haben gewechselt. Gesagt muß es werden; einmal dann, wenn erklärt werden soll, warum die heutige Kunst sich unaufhaltsam dem leichteren Spiel zuneigt und lieber das angenehme, interessante, anmuthige, reizende, befriedigende darstellt: Dinge, die mehr zu freundlicher Begleitung des Lebens dienen, während die Kunst jener vergangenen Tage das tiefe, ernste, erhabene, gewaltige ergriff, das den Kern des menschlichen Daseins bildet und ohne das das geistige Leben nicht zu denken war.

Gesagt muß es auch werden, wenn wir uns zu erklären suchen, warum in den Bildern der alten Meister etwas steckt, was uns in den äußeren Mitteln sogar, mit denen es geschaffen worden ist, heute unübertreffbar, ja unerreichbar erscheint. Die Mittel fehlen heute, weil der Ernst der Aufgabe mangelt. Wie Tizian zu färben, dazu bedurfte es nicht allein seiner Erfahrung und Wissenschaft, sondern auch des Gewichtes, das seinen Werken inne wohnte. Man verleihe heute einem Maler die innere Ueberzeugung, seine Bilder seien so hohen Zwecken dienstbar wie es vor Zeiten Tizian's Werke waren, ein Gemälde müsse die ganze Kirche durchleuchten und das Volk mit erhöhter Frömmigkeit erfüllen, oder, um etwas Näherliegenderes zu wählen, man gebe heute einem Maler die Zuversicht, die Leinwand, auf der seine Hand die Thaten unserer Zeit oder unserer Geschichte darstellt, trage in Wahrheit dazu bei, uns politisch vorwärts zu bringen: das allein würde ihn die rechten Farben finden lassen, um den Eindruck seines Werkes dadurch so gewaltig zu erhöhen als Raphael und Tizian vermochten, die ihre Gemälde wie mit glühendem Feuer erfüllten. Doch wir wissen, daß heute das Volk das nicht mehr von den bildenden Künstlern verlangt und daß auf die Sprache diese Macht übergegangen ist. Kein Maler oder Bildhauer lebt heute, glaube ich, der das ernstlich zu bestreiten wagte.

An diesen Unterschied muß gedacht werden, wenn die Gemälde der vergangenen Jahrhunderte richtig aufgefaßt werden sollen. Wir sehen auf Tizian's Himmelfahrt die Jungfrau zu Gottvater emporschweben, während auf der dunkeln Erde unten die Apostel als irdische Zeugen der Scene zurückbleiben, die vor ihren Augen sich aufthut.

Im Geiste des Katholicismus jener Tage lag es, Himmel und Erde so nah verbunden darzustellen als nur möglich, gleichsam eine Treppe sichtbar werden zu lassen, deren untere Stufen auf die Erde aufstießen, während die oberen direkt in die himm-

lische Behausung der Seligen mündeten, ein ersteigbarer Pfad, den es nur zu entdecken und mit der gehörigen Geistesverfassung zu betreten galt, um als sterblicher Mensch mitten aus dem Wuste der irdischen Verhältnisse in die Reinheit eines verklärteren Daseins hinaufzuklimmen. Eine Vorstellung der Unsterblichkeit wie sie die alten Griechen und Römer kaum bequemer und beruhigender besaßen. Man meint oft, wenn man diese Gemälde sieht, wo sich der offene Himmel mit seinen leuchtenden Wolken so tief auf die Erde senkt, einer der Engel brauchte nur Diesem oder Jenem die Hand herabzustrecken, um auch ihm mit einem kleinen Schwunge milde mit emporzuhelfen. Oben dann dieselben Moden gleichsam wie unten; derselbe Schnitt der Gewänder, dieselbe Musik, Flöten, Guitarren und Notenblätter, und vergeistigt dasselbe Dasein das unten geführt ward. Warum sollte ein mit Phantasie begabtes Volk nicht so denken, wenn es das von Generation zu Generation abgebildet sah an den heiligsten Stätten und wenn die Priester die Wahrheit der Gemälde bestätigten? Heute sind sie auch dem gläubigsten Katholiken nur Symbole, und selbst wenn er als Künstler diese Gestalten wiederholte, würde es sie für nicht mehr als symbolische Erscheinungen halten. Wie aber muß da die leibhaftige Form und Farbe nicht fehlen, wo uns der leibhaftige Glaube abgeht, der die Dinge für wirklich hält wie er sie vor sich sieht? Farbloser und gestaltloser sind unsere Empfindungen geworden, mit denen wir das unendliche unbekannte Reich berühren, dessen Theil wir zu werden erwarten wenn es mit der Arbeit hier unten ein Ende hat.

Seltsam aber ist der Anblick, wie in der Phantasie der Künstler selbst während jener Jahrhunderte, in denen die Kunst die höchste Macht besaß, die Form der himmlischen Erscheinungen wechselt, die sie darstellen. Vergleichen wir die Himmelfahrt Mariä, wie sie Tizian hier auffaßt, mit Bildern früherer Meister. Einfacher und ruhiger geschieht da das große Ereigniß. Bürger-

licher, möchte man sagen. Die vornehme Grazie geht da der Jungfrau ab, die Leidenschaft den Aposteln. Tizians Zeiten waren die, in denen es natürlich war, daß große Künstler in den Ritterstand erhoben wurden, wo der Geist jener monarchischen Adelsherrschaft, der das endende sechzehnte und das folgende Jahrhundert erfüllt, auch die religiösen Vorstellungen durchdrang. Betrachten wir, um ein noch treffenderes Beispiel zu wählen, den Unterschied der Verkündigung Mariä, wie man diese Scene im Quattercento und wie man sie im siebzehnten Jahrhundert malte. Dort eine still sich verneigende Magd, zu der der Engel in bescheidener Bewegung hervortritt, hier eine in vornehm graziöse Verzückung gerathende Fürstin, zu der ein himmlisch begeisterter junger Cavalier anstürmt, um ihr das Glück zu verkünden, zu dem sie auserlesen ward. Tizian steht noch in der Mitte zwischen beiden Anschauungen. Die heilige Jungfrau, wie wir sie auf seinem Gemälde hier sehen, ist zwar längst nicht mehr die schlichte jugendliche Frau der früheren Zeiten, dennoch aber muß sie uns wahr und einfach und schlicht erscheinen, wenn wir daran denken, wie Paul Veronese oder Rubens diese Scene aufgefaßt. Bei denen sind die Bewegungen der vornehmen Gesellschaft völlig eingedrungen in das Hoflager der heiligen Persönlichkeiten. Da geht alles zu wie in Rom und Fontainebleau und Madrid in den höchsten Cirkeln. Ihre Gemälde bezeichnen die Epoche, in der die durch die absolute Monarchie protegirte Reaktion des Katholicismus gegen den Protestantismus in höchster Blüthe stand und die Kirche äußerlich wieder glänzende Triumphe feierte.

Nach diesen Zeiten aber brachen dann diejenigen ein, wo auch die Kraft dieser Bewegung sich erschöpft hatte; der Geist der Menschheit erholte sich. Die prächtigen Gewänder verschossen, die Edelsteine verloren den Glanz, die goldenen Pauken und Flöten den süßen Klang, und das in einem künstlich angeblasenen Winde sich kräuselnde und knitternde und flatternde

Kleider- und Wolkenwerk ward zu inhaltslosen Dekorationen. Mit dem Obsiegen anderer Gefühle und Gedanken bei Himmel und Ewigkeit ging die Kunst verloren, die im Dienste der Kirche die alte Herrlichkeit darzustellen hatte. Mythologische Gestalten sind das heute: niemand bildet sich mehr ein, ihnen zu begegnen, wenn er das Leben verläßt. Niemand wenigstens unter denen, die heute die Mehrzahl bilden. Auch unter den Katholiken nicht. Man betrachte neuere Kirchenbilder: das sind keine lebendigen Heiligen mehr, sondern mühsam gefärbte Schatten, die keine Seele überreden, daß sie ihnen im Himmel dermaleinst begegnen werde.

Man betrachte die alten Gemälde aber, um zu fühlen, welche Macht der Kunst zur Zeit ihrer Blüthe in Italien verliehen war und wie großartig sie sich ihrer bediente. Kann eine Begebenheit wie die hier dargestellte in edlerer Weise durch unsere Augen in die Seele dringen als durch den Anblick eines Gemäldes wie das Tizian's hier?

Tizian zeigt die ganze Gewalt seines Colorits auf diesem Bilde. Lauter ungebrochene Farben, und nicht eine einzige, die nicht zu den nebenstehenden sowohl, als zum Ganzen in richtigem Verhältnisse steht. Schreiendes Roth und Grün und Blau, und doch kein Ton, der vorlaut den anderen übertönte. Ein so großes Gleichgewicht herrscht in der Färbung, daß, wenn man die ganze Leinwand nur den Farben nach zerlegen und ohne Rücksicht auf Zeichnung die einzelnen Töne aneinander setzen wollte, vielleicht eine gleichmäßige Skala daraus entstehen würde, in der keine Farbe sich vordrängte und in der auch Licht und Schatten in demselben wohlthuenden Verhältnisse ständen.

Eben so bewunderungswürdig ist die Kunst, mit der bei der Schmalheit des Ganzen die drei übereinanderliegenden Theile der Composition verbunden sind. Wie die Höhe sich zur Mitte herabzieht und die Mitte aus der Tiefe empor-

strebend hervorgeht. Schön ist dabei der Gegensatz des Irdischen unten zum Himmlischen oben und die Verbindung beider. Die Gestalten der Apostel derb und dunkel in den Tönen, fest an der Erde klebend gleichsam, lauter prachtvolle starke Gestalten. Die Jungfrau dann, die Mitte bildend zwischen hier und dort; und Gottvater endlich über ihr ganz ideal und im leichtesten Fluge sie in seine offenen Arme nehmend. Was die Engel umher anlangt, so zeigt sich in diesen freilich am wenigsten der Einfluß des ernsten Gedankens, der das Ganze erfüllt. Diese Kinder in allen denkbaren Verkürzungen wurden allmählich zu einer Art Spielerei, wie die wohlklingenden Coloraturen, mit denen eine Sängerin den Umfang ihrer Mittel zeigt. Die Maler suchten sich hier zu übertreffen. Immer neue, überraschendere Purzelbäume in den Gewölken erfanden sie für das kleine himmlische Gewimmel, und es kam so weit darin endlich, daß beinahe das Unerlaubte erlaubt schien. Mit dem verglichen, was spätere und gleichzeitige Meister leisteten, hat sich Tizian hier noch sehr zurückgehalten.

Einfach und natürlich entfaltet sich die Composition. Keine Spur von Sentimentalität finden wir in dem Gemälde. Die Jungfrau, wie sie die Arme ausbreitend mit ihrem Antlitze den Abglanz des Himmels auffängt, erscheint so wahr und leibhaftig wie eine Madonna Raphael's: es bedarf keiner besonderen Stimmung, um sie zu bewundern, jedermann erblickt, was vorgeht, deutlich als geschähe es vor seinen Augen und wäre man selber Zeuge des Ereignisses. Tizian's Gemälde haben alle diese Eigenschaft, vielleicht steht er allein ebenbürtig neben Raphael durch die Kraft, den völligen Eindruck des Wirklichen mit einer heiteren Verklärung zu vereinigen, so daß uns wird, als sähe er die Dinge nur klarer als wir und präparirte nicht erst ein besonderes Licht für sie. Sein Gemälde vom Zinsgroschen ist das letzte vielleicht der italienischen Schule, auf dem das Antlitz Christi zugleich in überirdischer

Schönheit und unbefangener Natürlichkeit erscheint, als hätte Christus so unter den Menschen gewandelt. Nirgends, so effektvoll Tizian's Werke sind, begegnen wir bei ihm der Absicht, diese Wirkung zu erreichen oder Mängel mit ihn zu verdecken. Es ist seine innerste Natur, so zu sehen und so zu malen, wie es die Eigenschaft eines Rosenbaumes ist, sich mit Blüthen zu bedecken im Frühling.

Dieser Aufsatz erschien in der Nummer der Vossischen Zeitung vom 17. September 1861, um auf die Copie des Gemäldes hinzuweisen, die von dem berliner Maler Eduard Ratti in Venedig angefertigt, und hier in der Thierarzneischule ausgestellt worden war. Ich weiß nicht, was aus der Arbeit später geworden ist. Vielleicht liegt sie aufgerollt irgendwo, wo sie in Vergessenheit gerathen ist. Eduard Ratti ist später ganz nach Venedig übergesiedelt und dort vor einigen Jahren gestorben.

XII.

Die beiden letzten Gemälde von Arnold Böcklin.

1883.

Sehenswürdiges wird heute in so unermeßlichem Umfange von vielen Seiten und so bequem erreichbar geboten, daß man von vornherein das Schicksal derer fast bemitleiden möchte, die mit neuen Arbeiten sich in den Bereich dieser Dinge einzudrängen beabsichtigen. In früheren Zeiten schon begegnen wir der Klage, wie schwer es sei, als Künstler emporzukommen; in den heutigen sollte es fast unmöglich scheinen: und doch hat das neuentstehende etwas für sich, das dem gesammten höchsten Adel der vergangenen Production fehlt: den frischen Athem des neuesten Tages. Selbst vor den Werken Raphaels empfinden wir, daß damals, als die Hand des Künstlers sich noch bewegte, die Zeit ihrer höchsten Wirkung war. Jeder heute muß sich sagen: du gehörst nicht zu denen, an deren lebendigen Lobesworten dem Künstler einst gelegen war. Freilich, Werke können in ungünstigen Epochen hervorgebracht worden sein und spätere Generationen sie überhaupt zum erstenmale in ihrer ganzen Schönheit ermessen und anerkannt haben, auch dürfen wir aussprechen, daß manches in Raphaels Arbeiten heute klarer vielleicht verstanden werde als von seiner eignen Zeit: den Reiz der ersten Jugendblüthe einer künstlerischen Schöpfung aber konnte doch nur die eigne Zeit voll empfinden.

Sehr natürlich deßhalb, wenn trotz allen Schätzen unserer

Sammlungen die lebenden Meister mit ihren frischen Werken doch die meiste Theilnahme finden. Und ebenso natürlich, daß unsere Künstler, in der Begierde nach dieser Theilnahme, sich um nichts so viel kümmern als darum, wie sie zu erlangen sei. Ein Maler der heute vor seiner Leinwand stehend den Gedanken hegen darf, dein Bild wird Aufsehen erregen und dir Zeitungsartikel und Handschütteln und Toaste und Geld einbringen, läßt Raphael und Michelangelo auf sich beruhen und ist von nichts erfüllt als von dem was er selbst vorhat. Er ist überzeugt, die ganze Vergangenheit sei den Ruhm nicht werth, den er jetzt mit dieser letzten Arbeit heute für sich selbst erhofft, und gelte, was er könne, mindenstens soviel, als was andere früher vermocht hatten. Wer wollte auch arbeiten, wenn er die großen Meister der Kunsthistorie als warnende Gespenster mit erhobenem Finger stets im Hintergrunde seines Ateliers dastehen sähe! Das Lied der Lebenden lautet: Pereant qui ante nos!

Auch geht die Welt stetig vorwärts, das Vorhandene genügt nicht mehr, sie schafft neue Aufgaben die frischer Kräfte bedürfen. Die eigentlichen Gedanken der heutigen Zeit kann der allein aussprechen, der heute lebt. Aber es kommt darauf an, sie herauszufühlen. Hier liegt das Geheimniß: ob das Neue, das man zu schaffen vermeint, wirklich das ächte, wirkliche Neue sei auf das von den Leuten gewartet wurde, ja, ob es überhaupt Etwas sei. Mancher glaubt mit seinen Büchern und Bildern Fragen zu beantworten, die die Zeit, deren Stimme er deutlich zu hören glaubt, dringend an ihn richtet, und eines Tages merkt er daß gar nicht gefragt worden sei und seine Arbeit verlorene Mühe war. Anderen dagegen wird energisch zugerufen, sie möchten inne halten und ihre Kraft nicht mit unnützen Dingen verschwenden, und eines Tages findet sich, daß die Welt gerade das bedurft hatte, was sie hervorbrachten, und sie sind die berufenen Meister deren Erscheinen Jeder vorausgesagt hatte. Sicherlich gehört Böcklin zu diesen Leuten. Länger

als zwanzig Jahre nun schon wird bei fast jedem neuen Gemälde seines Pinsels versichert, daß das doch nur wieder verrücktes Zeug sei, wie alles frühere, daß er sein schönes Talent vergeude, daß zu bedauern sei daß keiner ihm rathe u. s. w., und immer aufmerksamer ist die Welt bei jedem dieser Gemälde geworden und immer höhere Preise bezahlt sie dafür. Heute sitzt Böcklin, ein Schweizer von Geburt, als souveräner Meister in Florenz und thut nichts als ewig weitermalen wie er vor 20 Jahren gethan. Nur mit dem Unterschiede, daß seine Werke heute aus seiner Werkstätte herausfliegen wie Tauben in alle Welt, jede mit einem Zettel im Schnabel auf dem „Böcklin" zu lesen steht, und keine ohne ihm, ehe sie sich fortschwingt, ein Nest voll goldener Eier zurückzulassen. Böcklin's Name ist innerhalb der Neuesten Kunstgeschichte bereits ein Wort geworden das einen bestimmten Begriff umschließt. Wer Böcklin sagt, meint damit eine seltsame Vereinigung höchst wunderlicher und disparater Eigenschaften, die sich zu einem wunderlichen Ganzen zusammenschließen. Böcklin bedeutet einen Maler voll von phantastischen Anschauungen wie nur er allein und kein anderer sie hat. Ein Maler, bei dem jedes neue Bild etwas unerwartetes bringt. Ein Maler, der das tollste glaubwürdig darzustellen vermag. Der mitten in das Leben des Tages seine kindischen Märchenbilder so glaubwürdig hineinbringt als gehörten sie hinein. Böcklin malt einen modernen Postwagen, der in der Schweiz vor einem nach millionenjährigem Schlafe aus seiner Höhle den Kopf hervorsteckenden Drachen reißaus nimmt, so wahrhaftig als habe man selber mit darin gesessen. Er malt einen Hirten dem in tiefer Einsamkeit der Pan erscheint, als habe man hinter einem Felsblocke verborgen den heidnischen Gott selber vorbeistürmen sehen. Böcklin ist der Mann, dem dergleichen darzustellen erlaubt ist, der lächerlich, erhaben, großartig und unerträglich zu gleicher Zeit sein darf und bei dessen Gemälden man zuweilen nicht weiß, ob man staunen

und bewundern, oder lachen und sich abwenden soll. Aber die Preise die für diese Dinge bezahlt werden sind Thatsachen und die Nachfrage mehrt sich, so weit die Welt ist: Florenz ist eine von den Stellen, durch die Repräsentanten der gesammten heutigen Menschheit ihren Durchgang halten. Wir möchten die Adressen sehen: in welche Länder alle die Kisten mit Böcklin's Gemälden ihren Weg nehmen.

Mit den eben aufgezählten Gegensätzen ist das eigentlich Anziehende in Böcklin's Gemälden aber doch nur erst oberflächlich angedeutet worden: gehen wir tiefer, so scheint das Geheimniß dieser Darstellungen in einem anderen Gegensatze zu liegen: in der Vereinigung einer gewissen ästhetischen Rücksichtslosigkeit, fast möchte man sagen, Roheit, mit zartestem Naturgefühl. Diese Verbindung ist überhaupt für die heutige Generation von Bedeutung. Wir begegnen ihr auch bei anderen heutigen Künstlern hohen Ranges, die das Publikum zugleich anlocken und ihm zu verstehen geben, daß es ihnen im höchsten Grade gleichgültig sei. Böcklin's Art erinnert was dies anlangt, an die Schöpfungen eines anderen schweizerischen Künstlers, eines Dichters, dessen Popularität darauf zumeist beruht, daß er mit rücksichtsloser Unbefangenheit grobe und zarte Töne anschlägt und seiner Phantasie freie Wahl läßt, wohin sie den Weg nehmen wolle. Auch darin gleicht dieser Dichter seinem Landsmanne Böcklin, daß er die Stimmungen, in deren reale Wahrheit er uns versetzt, zugleich doch nur streift ohne sie zu erschöpfen, worin beiden freilich wieder einer Neigung der jetzigen Generation entgegenkommt, die sich lieber nur anregen, als bis in die Tiefe der Seele erschüttern und festhalten lassen möchte.

Zuerst werden die, die in Böcklin's Werken etwas besonderes sehen, von seinen Landschaften eingefangen. Es ist schwer, auszusprechen, worin das Geheimniß dieser Arbeiten liege. Was jedem sogleich einleuchtet, ist daß der Künstler keinen nachahmte

und daß er die Welt wirklich vor Augen habe die er malt. Das zweite ist, daß wir nicht nur zu sehen, sondern auch zu hören glauben: das Seufzen des Windes, das melancholische Rauschen der Bäume, den Sturz der Wellen und die unverständlichen Klagelaute der Natur, die manchmal wie aus dem Herzen der Erde herauftönen. Böcklin kennt das mittelländische Meer und seine Küsten, als wäre es seine Heimath. Er malt verfallene Schlösser, an deren Mauern seine Wellen schlagen, mit all den Gefühlen einer Romantik erfüllt, die wir ohne ihn für längst begraben ansehen würden. Er hat ein Bild gemalt, das die „Gräberinsel“ genannt wird. Aus der Meeresfluth (in der Nähe einer Küste wohl, die wir nicht sehen) erhebt sich die alleroberste Spitze eines unterseeischen Berges, hufeisenartig geformt, in steilem massigen Gestein. Wir blicken in die sich so formende Bucht gerade hinein, aus der, von der Felsenmauer im Halbkreise umschlossen, dunkle Cypressen in den dämmerigen Himmel aufsteigen. Tiefe Stille scheint hier ewig zu walten. Nur das sanfte Sausen der Bäume und die an's Ufer schlagenden Gewässer hört man hier. Nur Todte wohnen auf dieser Insel; wir sehen die Eingänge der Gräber, die in den Felsen gehauen sind. Ein Kahn mit einem Sarge und einer weißen Gestalt darin gleitet über das wellenlose Wasser, diesem letzten Hafen zu. Wer sonst würde heute darauf gekommen sein, das zu malen?

Was den meisten der heute entstehenden Landschaften die Kraft nimmt, ist, daß der Künstler selbst in ihnen nicht zu Hause war. Wie können uns Berge und Bäume, Wolken und Sonnenschein überzeugen, an die der Künstler nicht geglaubt hat? Böcklin scheint als Einsiedler in den Gegenden die er malt zu leben und sie von Kindheit auf gekannt zu haben. Eine Landschaft kenne ich in drei Redactionen von ihm: als habe er sich nicht losreißen können von dem Anblick, wie jemand der auf Reisen zufällig an einen Ort gelangt, von dem es ihn nicht wieder fortläßt. Dreimal anders hat Böcklin das gleiche

Motiv wiederholt: der in gestreckten Säulenhallen an das Meer stoßende Park eines (unsichtbaren) Palastes. Wieder steht da eine seiner traurigen Cypressen. Man muß diese Bäume gesehen haben in den verlassenen Gärten ausgestorbener italienischer Paläste: als wohnten in ihren Aesten noch die Erinnerungen all der Dinge die sie miterlebten, und könnten die da wohnenden Dryaden dem wohl erzählen der zu lauschen verstände. Immer noch zählen diese Bäume Frühling auf Frühling, während alles unter ihnen fortgestorben ist; immer noch strömen mit lebendigem Geräusch diese Wellen heran und zurück, wie eine Musik, die für ewige Zeiten zum Tanze spielt. Böcklin ermüdet nicht, solche Stimmungen von neuem erklingen zu lassen, immer dieselbe Saite bei ihm in derselben Schwingung, und doch scheinen es stets neue Melodien zu sein, die er ihr entlockt.

Böcklin hat die Gabe, sich und uns in die Vergangenheit zu versetzen. Auch darin steht er als Maler nicht allein. Wir bewundern in Alma Taddema die fast nüchterne Art, mit der er zwei oder drei tausend Jahre fortnimmt, als sehe heute die Welt so aus wie sie damals stand. Böcklin malt Landschaften mit altrömischem Bauwerk und Staffage als habe er Italien in den Zeiten bereist, wo es solche Scenen darbot, und wolle aus ein paar Blättern seines Skizzenbuches auf dieser Tour nun auch Bilder machen. Italien zumal scheint Böcklin zum Vertrauten der Schicksale gemacht zu haben die es erlebte. Er erblickt seine Natur im Sinne der antiken Dichtung als eine herrschende Gewalt. Die Gebirge und Wälder und Meeresflächen, die er malt, sind wie Geschöpfe selber, die ihr eigenes Dasein haben. Wer hat nicht empfunden, daß in Momenten höchster Steigerung der Gefühle die schweigende Natur uns zu verstehen und zu uns zu reden scheine? Die feierliche Stimmung, die die Aussicht von hohen Bergen in uns erregt, als hätten die Gipfel rings umher uns erwartet und antworte aus ihnen heraus etwas auf unsere Gedanken erlebten Viele. Das Meer, die

Wüste, einherziehende Wolkenmassen oder der gestirnte Himmel geben uns diese Empfindung. Böcklin's Auge scheint die Natur nie anzusehen, ohne daß sie diesen gedankenerweckenden Glanz annähme. Es sind „Gefilde“ in die es uns hineinschauen läßt, es ist das „Gestade des Meeres“ das er darstellt. Ein leiser Hauch von Trauer liegt über seinen Landschaften, als seien längst vergessene gewaltige Schicksale hier einst entschieden worden oder als erfülle eine Ahnung ihres Eintretens die Luft.

Eines seiner beiden neuesten Gemälde ist eine solche Landschaft. Ueber dem Meere erhebt sich ein Gebirge von Stufe zu Stufe aufwärts. Unten die breit sich hinziehenden Felsen, an die das Wasser anstößt, dann die Wälder mit dem Winde, der sie bewegt, und mit Sonnenstreifen und Schatten darüber. Alles weit, soweit menschliche Blicke ein Stück Gebirge nur zu umspannen vermögen, und oben die blauen nebligen Gipfel. Ueber diese Gipfel hin aber, riesenmäßig ausgebreitet, auf dem Rücken liegend, Prometheus. Bläulich angehaucht von den Wolken, die ihn dicht umziehen. Mit dem Rücken lastet er auf dem Stock des Gebirges, mit den Händen und Füßen hier- und dorthin gestreckt auf den anderen Gipfeln. Ungeheuere Ketten halten ihn am Gestein fest. Schlaff herabhängend, um anzudeuten, daß aller Widerstand aufgehört habe und daß er ermattet und ergeben in sein Schicksal das Verrinnen der Jahrhunderte nun abwarte. Sein Körper im Gewölk verschwimmend wie ein Traumbild und zugleich überzeugend wirklich, als habe ein Wesen in menschlicher Gestaltung, über die irdische Atmosphäre in den Bereich der Sterne hineinragend, Uebermenschliches sich einst zugetraut und sei zur Strafe so gefesselt worden. Erhabenheit, wie Aeschylos' Tragödie es in uns erweckt, weht uns an. Aber auch der, dem das fremd wäre, würde von dieser Leinwand sich nicht etwa mit dem Gedanken abwenden, daß Unmögliches dargestellt sei; sondern die Phantasie ihm den Sturz dieser Gestalt qun vielleicht ihr Wiederaufrichten ausmalen.

Gewisse Mythen scheinen der Menschheit von Anfang an mitgegeben zu sein und jede Zeit wird den Versuch wiederholen, sie in ihrem Sinne neu zu gestalten. Ich habe viele Urtheile über Böcklin's Prometheus gehört. Aus allen trat mir der Wunsch entgegen, auszusprechen, daß man in dem Werke etwas menschlich uns besonders nahegehendes erblickt habe.

Ganz andere Kritik aber als dies Gemälde und die damit zusammenhängenden rief ein zweites hervor das daneben ausgestellt worden war und das Meer in unmittelbaren, fast an uns selber heranschlagenden Wellen, und belebt zugleich von einer tollmärchenhaften Gesellschaft darstellt, wie sie die Phantasie keines anderen Malers je hervorgebracht hat oder hervorbringen könnte. Und doch steht dies Bild seinem Inhalte nach mit den andern in engem Zusammenhange, und es kommt nur darauf an, den richtigen Standpunkt zu gewinnen.

Als Herder 1769 in jungen Jahren Riga verließ um auf langer Fahrt zu Schiffe nach Frankreich zu gehen, schrieb er unterwegs sein „Journal", Tagebuchblätter in denen er mit dem leidenschaftlich weltumfassenden Gefühle begabt, das ihn zu einem der Schöpfer unserer modernen historischen Anschauung gemacht hat, was er bis dahin erlebt hatte zwanglos niederlegte. Nichts hemmte den Flug seiner schweifenden Gedanken. Er wollte nichts mit diesen Bekenntnissen. Die Einsamkeit und Unermeßlichkeit des Meeres sind der Hintergrund der Betrachtungen und Bilder, die ihm aufsteigen. Er träumt von dem Grunde des Meeres und den Geschöpfen, die er beherbergen könnte. In der unendlichen Tiefe spielt ihre Existenz sich ab. Die dem menschlichen Auge erreichbaren Fische verhalten sich zu diesen Wesen unter dem Wasser wie die in die obersten Luftschichten dringenden Vögel zu uns Menschen selbst sich verhalten.*) In den „Unterhaltungen über die ältesten Urkunden"

---

*) Suphan's Ausgabe der Werke Herder's, IV, 351.

kommt Herder später auf diese Phantasien zurück.*) „Wenn es Meermänner gäbe,“ schreibt er, „von denen Fabel und Halbgeschichte oft geträumt hat — der Mann des Abgrundes, der nichts als seine nasse Welt kennete, hübe sein Haupt, betend oder betrachtend über die Fluthen empor: das blauere, hohe, reinere Meer des Himmels fließt über ihm: wie anders würde er beten, als: Gott des Himmels und des Meeres!“

Wir berufen uns hier auf Herder, um daran zu erinnern, wie von fabelhaften Ausgeburten, die das Meer bewohnen, die Rede sein könne ohne daß die Reminiscenz antiker Kunstwerke dazu Veranlassung gebe: Herder, dem die Geschöpfe der griechischen Phantasie bekannt waren, gelangt unabhängig von ihnen hier zu Anschauungen, die, um in seinem Sinne künstlerisch gestaltet zu werden, allerdings der antiken Form bedurft hätten; soweit aber verfolgt Herder den Gedanken nicht. Er kehrt zu dem Urquell gleichsam dieser Anschauungen zurück und construirt sich seine Wasserwelt nur im Hinblick auf das Seelenleben, das sie führen könnte. Der auf die Oberfläche des Meeres sich emporarbeitende, zur Sonne oder den Gestirnen den Blick erhebende Wassermensch ist ihm ein Symbol seiner eignen Persönlichkeit: wie die wohl zum Göttlichen aufschauen würde, wenn sie, über den Ocean der irdischen Atmosphäre sich erhebend, unbeeinträchtigt von der uns den Blick verhüllenden Luft einen Blick in's Weltall thäte! Wir müssen Böcklin's Versuch, Bewohner einer idealen Wasserwelt darzustellen, in ähnlicher Weise auf den ursprünglichen Gedanken zurückführen. Nicht als ob ihm Herder's philosophische Phantasien geläufig wären, aber in anderer Richtung: als Ausfluß unmittelbarer Naturempfindung. Die Einsamkeiten des Hochgebirges und die Meeresgründe um den Nord- und Südpol erwecken auch im Alltagsmenschen wohl die Ahnung eigner, menschenhaft geformter und doch von der

---

*) ibid. Band VI. 133.

Menschheit ewig getrennter Bewohner. Böcklin's Phantasie scheint von der Existenz dieser Geschöpfe besonders erfüllt und ihm vergönnt worden zu sein, ihren Verkehr zu belauschen. Immer wieder überrascht er uns von Neuem mit dem, man möchte sagen, durchdringenden Naturgeruch der Wesen, die er hervorbringt. Das faunen- und satyrhafte Volk, das er in den versteckten Tiefen der Berge lagern läßt, duftet nach Ziegen und was dahin gehört; und das fischhafte Gesindel, das er auf den unzugänglichen Klippen des Oceans nisten läßt, riecht nach Thran und nur noch halbfrischem Fischeingeweide. Der Verkehr dieser Geschöpfe, wie er ihn giebt, hat etwas überzeugendes; in ebenso ungeheurer als zielloser Unruhe, wie das Meer selber, kämpfen und liebkosen sie mit den Wellen —: Böcklin's zweites Gemälde bringt, im Anschluß an andere frühere Gemälde, eine neue Scene aus dem Dasein dieser Wasserwilden.

Ein zwischen zwei Wellen, wie sie nur im Ocean rollen, sich aufthuendes Wellenthal. Nah, als führen wir in einem leichten Fahrzeuge mit und fühlten uns auf und nieder mit fortgetrieben. Die Gestalten aber: als sei es möglich, daß Fische und moderne Menschen sich vermählten und Ungeheuer zum Vorschein kämen, wie wir sie hier erblicken.

Darstellen wollte er etwa, wie ein junges Nymphchen, das bis dahin nur Flüsse bewohnte, sich zum ersten Mal in die hohe See verlocken läßt, deren Bewohner es muthig machen und weiter mit sich führen. Es durchdringt uns die Empfindung, wie unbändig wohl diesen Geschöpfen zu Muthe sei. Man glaubt ihr Geschrei und Getöse durch den gelinden Donner der Wellen und den mächtigen Zug des Windes zu hören. Dargestellt ist alles mit der Frische, die die Seeluft über die Dinge ausbreitet die sie berührt. Das Antlitz der Nymphe trägt einen eigenen Ausdruck. Die Griechen wußten den Meergottheiten einen Druck gedankenloser Trauer auf die Augen zu legen, die die Sehnsucht nach menschlich warmen Gefühl zu verrathen scheint. Böcklin

hat das aufgenommen. Die Seele dieses Wesens scheint völlig befangen vom Entzücken am Genusse dessen, was die freie Natur bietet, aber es dämmert ihr von ferne eine Ahnung dessen auf, was ihr verschlossen bleibt.

Wenn eine mächtige Individualität dem Publikum zu erkennen giebt, es sei ihr gleichgültig, ob man von ihren Arbeiten Notiz nehme oder nicht, so pflegt diese Unabhängigkeitserklärung die Wirkung zu haben, daß ein Theil des Publikums sich abwendet, ein anderer aber sich angezogen fühlt. Producirt ein so gesinnter Künstler endlich etwas, bei dem, über jedes pro und contra hinaus, vor allen Dingen feststeht, daß es eine zu bedeutende Wirkung hervorbringe, um übersehen werden zu können, so erheben die Anhänger ein Triumphgeschrei, während der früher indifferente Theil sich nun zu Aeußerungen der Mißbilligung entschließt. Dies der Grund, weßhalb wir den Böcklin'schen Gemälden gegenüber einestheils jetzt die Versicherung hören müssen, der Mann sei verrückt geworden, anderntheils den Ausdruck überschwänglicher Bewunderung vernehmen.

Später einmal, wenn erst klar geworden sein wird, daß Böcklin wie jede andere producirende Kraft, aus dem Geiste seines Jahrhunderts heraus geschaffen habe, wird man ihm seine Stelle anweisen und auch seine „tollsten" Werke werden den Familienanschauungen derer, die als die maßgebende Generation dann enge zusammenstehen werden, nicht fremder sein als andere, einst als Tollheiten behandelte Schöpfungen anderer Künstler. Wir geben zu, das Gefühl beschleicht uns, als müsse dem Maler selber ein Tropfen Fisch- oder Satyrblut durch die Adern rinnen, wenn er diese wunderlichen Visionen auf die Leinwand bringt. Wir geben auch zu, daß uns diese Gemälde lebhaft beunruhigen würden in dem Falle, daß wir dazu verurtheilt wären, sie an einer der Wände unseres Wohnzimmers stets vor Augen zu haben. Es wohnt ihnen ein gewisses höhnisches Element inne, das zu deutlich sichtbar wird, um nicht auch erwähnt werden

zu müssen. Es könnte scheinen, als wolle der Künstler der einfachen täglichen Existenz der sich im redlichen Fortschritte abmühenden Menschheit — zu der doch auch wir uns rechnen dürfen — dieses ideal viehische Dasein von Panen und Tritonen als ernstlichen Gegensatz darbieten. Besonders dann kommt uns dieser Gedanke, wenn wir uns in langer Reihe anderer Gemälde erinnern, die Jahre hindurch von Böcklin ausgegangen sind. Man fragt sich im Stillen, ob ein einziges darunter sei, das nichts als einfach menschliche Schönheit einfach darzustellen bestimmt war. Wir fragen vergebens. Wir wüßten keins zu nennen. Auch Böcklin's Darstellungen aus der heiligen Geschichte rühren uns nicht. Der Künstler scheint nur in seinem verhexten Gebiete wahrhaft lebendig zu Hause, und man könnte denken, jedesmal, ehe er etwas zu gestalten sich anschickte, nähme er extra ein paar Schlucke aus einem verzauberten Becher, die ihn dann noch weiter aus den Grenzen des gemein Menschlichen herauslockten. Wie gesagt, wir leugnen das nicht. Aber wir fragen auch wieder, ob Jemand, der sich von dem allmächtigen Getreibe der heute keuchenden Gesellschaft abgestoßen fühle und mit Gewalt von ihm abschließen wolle, ohne so starke Mittel seinen Zweck erreichen würde.

XIII.

Daniel Chodowiecki's Künstlerfahrt im Jahre 1773.

1883.

Wir verdanken der Photographie, mit dem intimsten Schaffen der Künstler bekannt zu werden. Die Handzeichnungen sind die eigentlichen Personalakten der Künstler. Was mühsame und kostbare Facsimile's früher niemals völlig geleistet haben, bringt der Photograph mit den heutigen Mitteln leicht und billig zu Wege. Für eine halbe Lire à Blatt kauft man in Italien Nachbildungen der höchsten Meisterwerke. In Deutschland wurde bisher gezögert, auf diese Preise einzugehen, aber es scheint, als sollten auch bei uns die hohen Preise endlich aufgegeben werden: für dreißig Mark werden jetzt 108 Lichtdrucke von Zeichnungen Chodowiecki's angeboten, sammt Mappe und Carton und Titel und Vorrede, und dem Publikum damit wirklich fast ein Geschenk gemacht, während trotzdem zugleich, wie wir hoffen, der Verleger nicht ohne Vortheil bleibt. Die Königliche Akademie der Künste in Berlin bewahrte Chodowiecki's Blätter, auf denen er, als Illustrationen eines französisch geführten Reisejournals, die Abenteuer erzählt, die er auf einer 1773 von Berlin aus nach seiner Vaterstadt Danzig unternommenen Reise gehabt hat. Zu Pferde machte er sich den

3. Juni auf. Das erste Blatt zeigt den betrübten Abschied von den Seinigen, das zweite wie er mit einem Pferde nach Freienwalde transportirenden Reitknechte, dem er sich angeschlossen hat, über die vaterländische Ebene dahinreitet, das dritte wie er bei Freienwalde auf einer Fähre über die Oder gesetzt wird (ein, wenn auch einfaches, doch reizendes Landschaftchen); das vierte wie er in Pyritz sein Pferd beschlagen läßt, während ein preußischer Hauptmann ihm zuredet, den Gaul, den er heruntermacht, gegen einen für seine Zwecke geeigneteren einzutauschen, und so weiter: es ist ein Genuß eigenthümlicher Art, die mit zarter Feder und richtig treffender Sicherheit gezeichneten Blätter eines nach dem andern umzulegen. Die bürgerliche Ruhe der längstvergangenen Jahre kommt uns wie ein sanfter Athem daraus entgegen. Wir sehen, wie bescheiden, kahl und still es damals hier zu Lande noch zuging. Wir erleben die Dinge mit, wünschen sie wahrhaftig nicht zurück, aber empfinden das Wohlthuende lebhaft, das in ihnen lag, fast als beneideten wir diese Vergangenheit um manches, was sie in sich schloß, und scheiden von dem letzten Blatte mit dem Gefühl, etwas kennen gelernt zu haben, das als ein treuer und liebenswürdiger Spiegel seiner Zeit betrachtet werden dürfe. Denn das beschränkte, kleine dieser Erlebnisse und der Art ihrer Darstellung entspricht durchaus dem Durchschnittscharakter des Deutschen Lebens von vor 100 Jahren.

Chodowiecki führt uns ein in das vom großen Friedrich geschaffene und regierte Preußen; die Gestalten, denen wir da begegnen, lassen einen Theil des damaligen Publikums vor uns vorüberziehen, und was die vorliegenden Zeichnungen, von denen vorzugsweise diesmal die Rede ist, innerhalb ihres beschränkten Horizontes nicht leisten, gewähren die auf viele Hunderte sich belaufenden anderweitigen Blätter des Künstlers, in denen er kleine Ausschnitte des Friedericianischen Daseins stets gleich lebendig und gleich unbefangen kopirt hat. Diese Figuren treten

uns vor die Augen wie die unzähligen Haupt- und Nebenakteurs einer ganz Preußen umfassenden bürgerlichen Sittenkomödie. Alle, selbst die Vornehmsten, haben etwas schlichtes, einfaches, bürgerlich gemäßigtes. Die stärksten Affekte halten sich in den Grenzen mit der Muttermilch eingesogener Anstandsregeln, an deren Gültigkeit wie an die der Religion selber geglaubt wurde. Gesittung, Ruhe Zufriedenheit, Wohlanständigkeit, Begnügsamkeit sind die Gipfel des moralischen Gebirges, das der Einzelne zu erklimmen trachtet, und mit dem Cultus der Gegenwart, dem diese Anschauung entsprang, war eine so beträchtliche Unbekümmertheit in Betreff der Vergangenheit und eine so sichere Hoffnung auf günstige Fortgestaltung der Zukunft verbunden, daß man diese beiden Elemente in Gedanken ruhig auf sich beruhen ließ. Die eigene Zeit, die als die bestmögliche galt, war der Cultur der Gebildeten geweiht, in ihr sich wohlzufühlen, das Geschäft, bei dem sie alle einander friedfertig in die Hände arbeiteten. Man sehe das kleine Bild, wie Chodowiecki, nach langem Ritte ermüdet, Abends in einer Dorfschenke eingetroffen, endlich, eine Streu unter sich und den Kopf auf seinem Mantelsacke, eingeschlafen ist. Da, in der Nacht, erscheinen zwei Herren in der Gaststube, welche drei bis vier musizirende Kerls bei sich haben. Unbekümmert um den Schläfer lassen sie aufspielen und beginnen beim Scheine eines einzigen Talglichtes gravitätisch ein Menuet zu tanzen. Das Bildchen könnte als Motto des Jahrhunderts genommen werden, in dem es entstanden ist.

Dies führt mich nun etwas weiter.

Zu der von Friedrich Wilhelm IV. unternommenen Herausgabe der Werke Friedrich des Großen waren ihrer Zeit von Adolf Menzel eine Reihe von Illustrationen gezeichnet worden, die zu dem besten gehören, was diesem unerschöpflichen Künstler verdankt wird. Nur wenig Exemplare, die wiederum in die Hände nur Weniger gelangten, sind von den nach diesen Zeich-

nungen ausgeführten, vorzüglichen Holzschnitten bisher bekannt gewesen: endlich nun ist die Erlaubniß erlangt worden, von den im Königlichen Museum lagernden Stöcken neue Abzüge machen zu dürfen, und heute ist Jeder im Stande, mit geringen Mitteln den gesammten Darstellungsschatz zu erwerben. Auch Menzel versetzt uns in das preußische Dasein, wie es unter Friedrich dem Großen sich gestaltete. Durch eine wie andere Thüre aber treten wir hier ein und wie anders muthet es uns an.

Vergleichen wir, was aus den Händen vaterländischer Künstler zur Illustrirung Friedrich's und seiner Zeit geschehen sei, so sehen wir mit des Königs Tode die künstlerische Darstellung seiner Thaten stocken und bald abschließen. Noch Carstens hat die Schlacht von Roßbach im Sinne der klassischen Bataillentableaux gezeichnet: in's neue Jahrhundert hinein aber erstrecken sich derartige Versuche nicht mehr. Den König selber im Denkmal so darzustellen wie Rauch's Statue ihn bietet, wäre vor den Tagen Friedrich Wilhelm's IV. niemanden in den Sinn gekommen. Ziethen's Statue und die des alten Dessauer's standen viele Jahre als einsame Merkwürdigkeiten da und erweckten keine Nachfolge. Menzel selbst hatte in seinen, in den dreißiger Jahren erschienenen, von ihm selbst lithographirten Darstellungen aus der vaterländischen Geschichte noch nicht den rechten Ton getroffen. Erst in den Illustrationen zu Kugler's Geschichte Friedrich's zeigt er die Hand, die von da ab nicht müde geworden ist, ihre Gaben zu spenden. Menzel ist es gewesen, der Friedrich's Jahrhundert und den großen König mitten drin künstlerisch geschaffen hat. Heute sind uns, deren Augen an Menzel's Auffassung sich völlig gewöhnt haben, die Ereignisse der glorreichen Kriege des vorigen Jahrhunderts im Costüme der Zeit so geläufig als hätten wir diese Truppen selber noch marschiren sehen. Was oben in den Schlössern bis niedrigsten Bürgerhäusern herab vorging, schließt sich in über-

zeugender Lebendigkeit dieser Darstellung der kriegerischen Ereignisse an: wir fühlen uns, unabhängig bereits von Menzel's einzelnen Arbeiten, die uns in Fleisch und Blut übergegangen sind, mit der Phantasie so durchaus en pays de connaissance dem Zeitalter Friedrich's gegenüber, daß an der realen Kenntniß seines gesammten Inhalts nichts zu fehlen scheint. Wir wissen ja, wie sorgfältig Menzel studirt, in welchem Maße ächte Ueberbleibsel jeder Art ihm zu Gebote standen. Wir nehmen, was er uns vor die Augen bringt, als sei es ein Spiegelbild der vergangenen Tage selber.

Menzel hat die besondere Gabe, das Nebensächliche mit technischer Sorgfalt zu verfolgen, um es bei der Benutzung auf Gemälden oder Zeichnungen dann doch der Hauptsache unterzuordnen. Menzel liegen diese Dinge völlig in der Hand. Und ebenso weit reichen die physiognomischen Studien, die er für seine Aufgabe gemacht hat. Jeder Zug in den Gesichtern der Grenadiere Friedrich's ist ächt. Ihn selbst scheint er in persönlichem Umfange von den Jugendjahren des Königs bis zum gebeugten Alter beobachtet zu haben. Wo Friedrich erscheint, als Kind, als junger Mann, als Greis, Soldat, als Flötenbläser, als Tischgenosse seiner brillanten Tafelrunde, übel oder gut gelaunt, gesund oder krank, im Hausrock oder im Galaanzuge, keine Situation denkbar, bei der wir Menzel als unsichtbaren Polizeibeamten der Unsterblichkeit nicht hinter ihm vermuthen, wie er jede Bewegung des Königs in sein Skizzenbuch einträgt. Ich wähle diesen etwas seltsamen Vergleich, weil in Menzel's Studien manchmal beinahe die Absicht zu liegen scheint, neben dem bedeutenden auch das der gewöhnlichen Beobachtung fast sich entziehende unbedeutende festzuhalten. Man empfindet, man hört, man sieht in Momenten dies oder jenes, das fatal ist, das man als nicht vorhanden zu überwinden sucht, das für den Augenblick aber doch wie einen leichten Schatten über unsere Züge legte. Es scheint, als seien Menzel's Blicke für ein Durch-

schauen des Menschen in diesen Momenten besonders geschärft und er weiß sie mit einer manchmal dämonischen Deutlichkeit festzuhalten. Wie sollte, wer so das kleinste erkennt, nicht die volle Realität selbst eines nie erlebten Daseins geistig in uns zu reproduciren im Stande sein? So ohne weiteres dürfen wir das aber doch nicht zugeben.

Wie verhält sich der gesammte ausgebreitete Menzel'sche Apparat gegenüber dem ebenso umfassenden Chodowiecki's?

Menzel ist wie jeder, der Historie schreibt, doch nur ein Romantiker, ein Künstler, der Dinge darstellt, die einzig in seiner Phantasie Existenz haben. Unsere heutige Anschauung der Fridericianischen Zeit, wie Menzel sie uns eingepflanzt hat, ist nicht das reine Abbild der Dinge, sondern der Abglanz des Bildes, zu dem sie sich in Menzel's Phantasie zusammenstellten. Die Röcke der Soldaten und Generale konnten von Menzel doch nur aufgebürstet und aufgebügelt werden: das glänzt und flimmert im Lichte des 19., nicht in dem des 18. Jahrhunderts, und den Sachen würde auch ihr Bestes fehlen, wenn es anders wäre. Chodowiecki hat vor Menzel eben voraus, daß er die Menschen und die Dinge mit eignen Augen gesehen hat und daß ihm jede Verführung fehlte, mehr hineinzulegen, als er seiner Zeit eben zu erkennen vermochte. Chodowiecki's bekannte Portrait-Federzeichnung Friedrich's des Zweiten enthält etwa vom Blicke des Königs, was alle Darstellungen Menzel's zu enthalten nicht im Stande sind, denn glücklicherweise lebt und schafft Menzel noch unter uns und ist nicht, wie Chodowiecki, länger als 80 Jahre bereits aus der Welt gegangen.

Menzel's Neuschöpfung der Friedericianischen Welt ist eins der merkwürdigsten Phänomene auf nationale Dinge gerichteter Kunst. Wer weiß, wie unsere Männer und Ereignisse einmal aussehen werden, wenn nach abermals 100 Jahren die Nachwelt die heutigen Zeiten in genauem Abbild zu besitzen ver-

meinen wird, die ein zweiter Menzel (wenn die Natur einen zweiten zu schaffen im Stande wäre) ihr dann vorstellt. Ihr würde, was von heutigen Darstellungen etwa dann noch vorhanden wäre, das richtige vielleicht nicht ganz zu treffen scheinen, gerade so wie Chodowiecki's Blätter neben den lebensprühenden Erfindungen Menzel's heute etwas fast zu einfaches für unsere Augen haben.

XIV.

Der Geburtstag Raphael's.

1883.

Es liegt uns ein chronologischer Ordnungstrieb im Blute, daß wir die Kenntniß des Geburts- und Todestages eines großen Mannes für unentbehrlich halten. Vielleicht auch weil in unseren zahlreichen Examen gern nach beiden Daten gefragt wird, glaubt man in ihnen den kürzesten und exaktesten Lebensabriß zu besitzen. Wie unwichtig sie seien, geht schon daraus hervor, daß bei Mitlebenden nur selten gewußt wird, auf welchen Tag ihr Geburtstag falle oder gar wie alt sie sind. Als Raphael starb, meinten einige, er sei 33 Jahre alt, andere nennen 34, was eben so unrichtig war, doch finden wir auch die richtige Zahl 37 angegeben. Bei einem historisch wichtigen Manne, wenn man sein Leben mit Zeitbestimmungen abthun will, handelt es sich um die des ersten Eintretens mit einer großen Leistung und die des Verschwindens. Raphael's Geburtstag in diesem Sinne wäre 1504, als er das Sposalizio malte. Wissen wir dann außerdem noch, daß er damals wenig mehr als zwanzig Jahre zählte, so genügte das, und ob er am 28. März oder 6. April 1483 zur Welt kam, wäre gleichgiltig. Wollen wir im laufenden Jahre 1883 nun aber den 400 jährigen Geburtstag feiern, so muß das doch an einem festen Tage geschehen und deßhalb kommt es darauf an, bei den sich wider-

sprechenden Angaben zu untersuchen, welche die meiste Wahrscheinlichkeit für sich habe.

Am eingehendsten hat über die Frage Professor Dr. Piper in der „Augsburger Allg. Zeitung“ vom 27. und 28. Juli 1881 berichtet. Obgleich man sich bei dem hier gesagten hätte beruhigen können, ist die Frage, ob statt des 6. April nicht doch der 28. März als der wahre Geburtstag gefeiert werden müsse, von neuem aufgeworfen worden. Dies der Grund, weshalb ich mir darauf zurückzukommen erlaube.

Ueber Raphael's erste Jugendzeiten ist nur wenig Aktenmäßiges erhalten. Aus den Papieren der urbinatischen Archive ergiebt sich über seinen Vater Giovanni Santi vielfaches Detail, das man interessant zu nennen pflegt, über Raphael selbst so gut wie nichts. Seine Geburt wird nicht erwähnt. Vasari, Raphael's vornehmster Biograph, giebt dagegen an, er sei am Charfreitage 1483 drei Uhr Nachts zur Welt gekommen. Drei Uhr Nachts bedeutete nach italienischer Zeitrechnung drei Stunden nach Ave Maria, Ave Maria aber fällt auf Sonnenuntergang. Nehmen wir dafür etwa ½ 7 an, so käme ½ 10 Uhr heraus. Der Charfreitag fiel 1483 auf den 28. März, dem damals geltenden julianischen Kalender nach.

Vasari sagt also nicht: Raphael wurde den 28. März 1483 geboren, am Charfreitage, sondern nennt nur diesen letzteren, hätte mithin für den Fall, daß ihm für diese genauen Angaben ein Aktenstück vorlag, den etwa darauf bemerkten 28. März unerwähnt gelassen. Mir ist keine Geburtsdatirung aus damaligen Zeiten bekannt, welche ohne Monats- und Tagesangabe sich mit Nennung eines beweglichen Festtages begnügte. Ich wüßte mich nicht einmal zu erinnern, daß statt Monat und Tag nur der (festbleibende) Tag eines Heiligen oder ein unbeweglicher Festtag genannt worden sei.

So im Beginn von Vasari's Vita di Raffaello; an ihrem Schlusse druckt er die von Bembo verfaßte Grabinschrift Raphael's

ab, die noch an der ursprünglichen Stelle im Pantheon zu Rom sich findet. Das Grab ist in dieser Kirche in einer der vielen Nischen, welche sie innen umgeben, wenig über dem Boden seitwärts in die Mauer ausgehölt und mit einer Steinplatte, die es wie eine eingemauerte Thüre schützt, verschlossen worden. Die Inschrift, die ich selbst nicht abgeschrieben habe, lautet nach Fabretti:

D. O. M.
RAPHAELI. SANCTIO. IOAN. F. VRBINAT.
PICTORI. EMINENTISS. VETERVMQ. AEMVLO
CVIVS. SPIRANTEIS. PROPE. IMAGINEIS. SI
CONTEMPLERE. NATVRAE. ATQ. ARTIS. FOEDVS
FACILE. INSPEXERIS
IVLII. II. ET. LEONIS. X. PONTT. MAXX. PICTVRAE
ET. ARCHITECT. OPERIBVS. GLORIAM. AVXIT
.V. A. XXXVII. INTEGER. INTEGROS
QVO. DIE. NATVS. EST. EO. ESSE. DESIIT
VIII. ID. APRIL. M.D.XX.
ILLE HIC EST RAPHAEL TIMVIT QVO SOSPITE VINCI
RERVM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI.

Bembo's Datum ergäbe den 6. April und auf diesen fiel 1520 der Charfreitag. Damit wäre scheinbar alles in bester Ordnung: am Charfreitage 1483 geboren, am Charfreitage 1520 gestorben. Aber die Inschrift sagt nichts vom Charfreitage, sondern daß Raphael am 6. April als an seinem Geburtstage gestorben sei, und setzt hinzu: Vixit annos triginta septem integer integros, zu Deutsch: er wurde als ganzer Mann ganze 37 Jahre alt. Vom 28. März 1483 bis zum 6. April 1520 zählen wir aber 37 Jahre und 9 Tage. Die Frage ist nun, wie scharf man Bembo's lateinische Wendung: Raphael lebte als ganzer Mann ganze 37 Jahre, interpretiren dürfe.

Die Formel „vixit integer integros“ findet sich nur in zwei heute bekannten antiken Grabinschriften. Die eine ist bei Gruter 934, 4 zu finden. Wir wissen nicht, in welchem Jahre Raphaels Grabstein mit Bembo's Inschrift versehen worden sei,

aber auch wenn dies gleich nach dem Tode, vor 1525 also geschah, konnte die von Jac. Mazochi in den Epigrammata antiqua urbis 1525 zuerst publicirte Inschrift früher schon bekannt gewesen sein und Bembo zum Muster gedient haben. Die zweite Inschrift gehört einer Frau und lautet wenn sie richtig ist (mit diesem Vorbehalte wurde sie mir von befreundeter Hand mitgetheilt): Domus aeterna d. Albinae q(uae) v(ixit) a(nnos) XV integros integra. Miserae matris dolor aeternus. Bei beiden Inschriften scheint es nicht darauf abgesehen zu sein, die Lebenszeit bis auf den Tag genau zu fixiren, sondern es sollte die Verdoppelung des integer wohl nur zu einem unschuldigen Wortspiele benutzt werden. Möglich wäre, daß Bembo, dem, wie Vielen damals, die Nachahmung klassischer Sprachwendungen als ein hohes Ziel vor Augen stand, nur um die antike Formel anzubringen, es auf ein paar Tage mehr oder weniger bei Raphael nicht hätte ankommen lassen.

So habe ich selbst die Sache früher angesehen und bin für Vasari und für die Geburt Raphaels am Charfreitag 1483 eingetreten. Auch Passavant gab in der Deutschen Ausgabe seines Lebens Raphaels noch den 28. März an, ebenso Pungileoni und auch die Herausgeber des Lemonnier'schen Vasari. Im dritten Bande der französischen Uebersetzung bekehrt Passavant sich nachträglich jedoch zum 6. April, der auch auf der an Raphaels Geburtshause zu Urbino angebrachten Tafel zu lesen steht. Auch ich bin jetzt für den 6. April, nachdem ich früher aus folgendem Grunde außerdem noch den 28. März nicht hatte aufgeben wollen.

Es war von mir als einem der ersten in dieser Richtung auf Vasari's totale Unzuverlässigkeit in Michelangelo's und Raphael's Biographien hingewiesen worden. Die Ueberzeugung bildete sich früh bei mir, es hätten Vasari nur sehr wenig gute Nachrichten über Raphael zu Gebote gestanden, seine Vita di Raffaello sei aus zufälligen Notizen und auf Grund der Ent-

stehungsdaten der Werke äußerlich zusammengetragen und sodann novellistisch ineinandergearbeitet worden. Gerade deßhalb aber hielt ich zugleich streng daran fest, nur dann Vasari's Angaben zu verwerfen, wenn er sich im Widerspruche mit anderen Quellen befand, ihn im übrigen jedoch gelten zu lassen. Deßhalb, da trotz Bembo's 6. April, Vasari's Charfreitag sich immer noch als wenigstens möglich zeigte, glaubte ich ihn aufrecht halten zu müssen.

In den letzten zehn Jahren nun jedoch ist Vasari's Unzuverlässigkeit durchweg so glänzend konstatirt worden, daß man heute fast Scheu trägt, sich, wo es auf feste Daten ankommt, überhaupt noch auf ihn zu berufen, selbst wenn seinen Angaben keine anders lautenden oder andere Bedenken nicht entgegenstehen. Denn es ist beinahe die Regel, daß wo Aktenstücke zu Tage kommen, Vasari dabei den Kürzeren zieht. Jede Art literarischen Leichtsinnes wird ihm jetzt unbedenklich zugetraut und zwar mit Recht. Es wird angenommen, daß seine Kindheitsgeschichte Raphaels, mit der Passavant sich immer noch zu stellen suchte, eine Erfindung sei. Vasari's Verdienste bleiben deßhalb aber doch bestehen. Sein Werk wird als unentbehrlich immer neu gedruckt und kommentirt werden und als erfreuliche Lektüre einen ehrenvollen Platz behalten. Der Charfreitag 1483 als Geburtstag Raphaels aber gehört für mich jetzt zu der gesammten mythischen Einleitung seiner Biographie, als eine romantische Ausschmückung, die von Vasari angebracht wurde, um seinen Helden auch im kirchlichen Sinne als eine außerordentliche Erscheinung hinzustellen. Entweder ist Vasari durch eine oberflächliche Rechnung zu dieser Angabe gekommen, oder er hat die Thatsache, daß Raphaels Todestag und Geburtstag auf denselben Tag fielen und daß der Todestag ein Charfreitag war, dahin ausgebeutet, auch den Geburtstag auf den Charfreitag zu verlegen und die Angabe des Monats und Tages hier wie dort zu unterdrücken.

Wir haben außer Bembo's Grabschrift noch anderes Material. Michiel de Ser Vettor, ein Venetianer, schreibt über den Trauerfall nach Hause (Pass. fr. I, 282), Raphael sei am Charfreitage 3 Uhr Nachts gestorben, und zwar mit 34 Jahren an seinem Geburtstage. Pandolfo Pico della Mirandola berichtet an die Herzoglichen Herrschaften von Mantua am 7. April, Raphael sei im Abschlusse seines 33. Jahres gestorben, indem er zugleich schon über das Begräbniß berichtet, das honoratissimamente in der Rotunda (Pantheon) erfolgt sei, wo ein Grabmal für 1000 Dukaten errichtet werden solle; ebensoviel habe Raphael der betreffenden Capelle (im Pantheon) vermacht (für Seelenmessen). Diesen Brief hat der Marchese Giuseppe Campori in den Notizie e Documenti per la vita di Giov. Santi e di Raffaello Santi zuerst veröffentlicht. Ebenda wird ein Sonnet des Tebaldeo auf Raphaels Tod wiederabgedruckt, demzufolge Raphael nel tergesimo [sic] terzo anno Abandonò questo terrestre chiostro „im 33. Jahre dieses irdische Kloster verließ". Auch Angelo Germanello meldet dem Herzoge Federigo Gonzaga Raphaels Tod „in der Nacht des Charfreitag auf den Sonnabend", et veramente è stata gran jactura per essere homo raro in suo exercitio. So bescheiden war damals noch die Sprache beim Verluste solcher Männer. Ein in der Bibliotheca Chigiana vorhandenes Manuskript sagt: obiisse constat anno MDXX die VI. Aprilis, eadem qua natus erat septem supra triginta ante annos. Man sieht, es war allgemein bekannt in Rom, daß Raphael am Charfreitage und an seinem Geburtstage starb. Sollen wir annehmen, Raphael selbst habe während seines Lebens immer nur den „Charfreitag" ohne Monat und Tag des betreffenden Jahres 1483 als seinen Geburtstag angegeben? Bembo hätte bei Abfassung der Grabschrift dann nachrechnen und den Ueberschuß von 9 Tagen über 37 Jahre entdeckt haben müssen. Wollte Bembo trotzdem die Wendung „vixit integer integros" anbringen, so hätte er

wenigstens den 6. April übergehen und mit demselben Kunstgriffe, den Vasari anwendet, im allgemeinen nur den Charfreitag nennen und Monat und Tag fortlassen können. Auch bei dem Tode Raphaels nämlich nennt Vasari, wie oben bereits bemerkt worden ist, Monat und Tag nicht. Es heißt bei ihm: „Nachdem Raphael gebeichtet und seine Sünden bereut hatte, endete er den Lauf seines Lebens an demselben Tage, an dem er geboren wurde, der der Charfreitag war, 37 Jahre alt". Warum läßt Vasari den 6. April aus, der ihm doch in der Grabschrift vor Augen stand? Wir dürfen ihn nicht zu ernst als Historiker nehmen: er druckt allerdings Bembo's Grabschrift ab (die auch nicht den 6. April, sondern nach altrömischem Kalender den 8. Tag vor den [auf den 13. fallenden] Iden des April giebt), ignorirte ihren Inhalt aber entweder, um Raphael am Charfreitage sowohl auf die Welt kommen als sterben zu lassen, oder las sie wirklich nicht mit vollem Verständniß ihres Inhaltes. Denn er scheint ebenso Castiglione's lateinische Elegie auf den Tod Raphaels, die neben Bembo's Grabschrift von ihm abgedruckt wird, nicht verstanden zu haben. In diesem Gedichte spricht Graf Castiglione nämlich von seines Freundes Raphaels letzten Bemühungen um Ausgrabung und Bestimmung der antiken Gebäude Roms und deutet an, daß er sich dabei das Fieber holte, an dem er so rasch fortstarb. Vasari erwähnt aber nicht nur diese Todesursache nicht, sondern läßt in seiner Biographie die wichtige Thätigkeit Raphaels für die Ruinen des alten Roms überhaupt unberührt, ohne daß ersichtlich wäre, daß diese Nichterwähnung aus bestimmten Gründen erfolgt sei.

Wir dürfen uns dabei beruhigen, daß Vasari's scheinbar so exakte Geburtsangabe, Charfreitag 1483, Nachts 3 Uhr, keinem ihm allein bekannten, später verschwundenen Aktenstücke entstammte. Soll Raphaels Geburtstag gefeiert werden, so ist der 6. April, den Bembo als Geburts- und Todestag angiebt, der Tag, an dem die Feier zu begehen wäre.

Ich bemerke noch, daß auch Prof. Piper in dem obenerwähnten Aufsatze natürlicherweise zum 6. April als Resultat seiner Untersuchung gelangt. Crowe und Cavalcaselle, die im eben erschienenen ersten Bande ihres Life of Raphael, S. 17, jene Stelle des Manuscriptes bei Chigi mittheilen, geben keinen bestimmten Geburtstag an.

In Berlin ist der Geburtstag Raphaels am 6. April festlich begangen worden. An fast allen anderen Stellen, wo gleiche Festlichkeiten stattfanden, ist man beim 28. März stehen geblieben. Eine Widerlegung der Gründe, welche für den 6. April sprechen, ist meines Wissens nirgends versucht worden.

XV.

Raphael und das Neue Testament.

Zum 6. April 1883.

Der Frühling, dem wir entgegengehen, bringt den vierhundertjährigen Geburtstag Raphaels. Ich wüßte nicht, daß er früher gefeiert worden sei, aber der Ruhm Raphael's war auch früher nicht so tief eingedrungen wie heute. Kupferstich, Photographie und Erinnerung derer, die seine Werke selbst vor Augen hatten, verbreiten seine Gestalten heute über die bewohnte Erde und geben seiner Persönlichkeit eine Leuchtkraft, die kein anderer bildender Künstler neben ihm hat, während auch kein Dichter oder Tonsetzer ihn überstrahlte. Man möchte nicht blos an den Tag einfach erinnern, sondern als jemand, dessen Handwerkszeug die Feder und dessen Aufgabe es ist, die Werke der Künstler zu erklären, ein Stück literarischer Produktion, so gut man sie eben zu leisten vermag, zu Raphaels Füßen niederlegen. Am natürlichsten schien mir, an Werke anzuknüpfen, die wir selbst von Raphael in Berlin besitzen.

An anderer Stelle bereits*) ist darüber berichtet worden, wie entscheidend Raphaels „Teppiche" für seine historische Stellung geworden sind. Ihr Wiederaufleben durch Dorigny's Kupferstiche gab Raphael einen anderen Werth in der Kunstgeschichte.

---

*) L. Raph. I, XXIX.

Man lernte ihn von einer neuen Seite kennen. Dorigny stach nicht nach den Teppichen selbst, sondern nach den Cartons, die heute in England sind. „Die Raphaelischen Cartons, sagt Goethe,*) bleiben noch immer die Bewunderung der Welt. — Sie sind männlich gedacht; sittlicher Ernst, ahnungsvolle Größe walten überall, und, obgleich hie und da geheimnißvoll, werden sie doch denjenigen durchaus klar, welche von dem Abschiede des Erlösers und den wundervollen Gaben, die er seinen Jüngern hinterließ, aus den heiligen Schriften genugsam unterrichtet sind." Bekannt ist, wenn wir unsere eigenen Erfahrungen reden lassen, wie der Prinzgemahl von England seine Einwirkung auf die Neugestaltung des künstlerischen Lebens in England damit begann, daß er photographische Reproduktionen dieser Compositionen im Lande verbreiten ließ. Mit nachhaltigem Erfolge ist damals an den Einfluß zwar vergangener aber immer noch unüberbotener künstlerischer Kraft appellirt worden.

Bei uns in Berlin konnte der Anblick der Teppiche selbst ähnlichen Einfluß nicht haben. Wir besitzen eines der beiden in den Niederlanden hergestellten Exemplare. Ihrer Zeit als Hauptsache bewundert, während die Cartons als untergeordnetes Hülfsmittel für die Weberei zerschnitten dalagen, um die sich niemand kümmerte. Unserem Urtheile nach mußten die Teppiche gleich Anfangs beim Uebergange der Zeichnung in den gewirkten bunten Stoff das beste einbüßen, und in der That haben sie durch Ausblassen der Farben und ungleiches Einschrumpfen des Gewebes bei weitem mehr gelitten als die Cartons. Zudem sind unsere Teppiche in der Rotunde des Museums in einer Weise aufgestellt, die es dem Auge unmöglich macht, aus richtiger Entfernung einen Ueberblick über die Darstellungen zu gewinnen. So haben diese kostbaren Stücke für Berlin und Deutschland nicht die Wirkung haben können wie die Cartons für England.

---

*) Ital. R. II, 54 u. 55. Ausg. 1840.

Immerhin aber sind sie, wie sie sind und dastehen, auch für uns von hohem Werthe.

Raphaels Compositionen für die Teppiche gelten heute als das großartigste was er überhaupt hervorgebracht hat. Anerkannt ist, daß keiner der früheren oder späteren Meister Ereignisse des Neuen Testaments verkörpert habe wie er. Nur Lionardo da Vinci könnte des Abendmahles wegen neben ihm hier genannt werden, diesem Werke aber fehlt dennoch wieder etwas, das uns das Recht giebt, von einem Vergleiche hier abzusehen, dasselbe, was auch Michelangelo's Arbeiten, die mancher vielleicht nennen möchte, von der Concurrenz ausschließt. Denn so hoch die betreffenden Schöpfungen beider zu stellen sind: Raphael allein ist es geglückt, dem Texte der Bücher des Neuen Testamentes Bilder hinzuzufügen, die ohne daß irgend etwas darauf fortgedacht zu werden brauchte, die Ereignisse uns heute einfach und glaubwürdig vor die Seele führen. Nicht Kunstwerke, sondern die Sache selbst scheinen wir zu sehen. Aus dem Munde der Apostel, wie Raphael sie darstellt, scheinen die Worte wirklich hervorzugehen, die die Bücher des Neuen Testamentes ihnen zutheilen. Wenn es einem Künstler gelang, das zu erreichen, so kann das kein Zufall sein. Es muß mit seiner gesammten Entwicklung in Zusammenhang stehen.

1.

Raphael also ist im Frühling 1483 geboren: die ersten siebzehn Jahre seines Lebens stecken mithin noch im Quattrocento drin, dem Jahrhundert, in dessen Laufe das was im folgenden zur Entfaltung oder auch zum Ausbruche kam, in einer uns heute anmuthig erscheinenden Stille sich vorbereitete. Im Quattrocento war die Zahl derer, die die höhere, feinere geistige Arbeit thaten, noch beschränkt und die Kreise des Einen schnitten die des Anderen nur selten. Unbefangen und in voller Frische gab man sich dem Genusse der neu auftauchenden Schätze des

Alterthums hin. Im Quattrocento vermochte die historische und philologische Kritik (auf der heute unser gesammter Zustand beruht und die ihn auch wieder zu vernichten droht) die Träume der Menschheit noch nicht zu stören. Historische Thatsachen und legendare Phantasien wurden mit dem gleichen herzlichen guten Glauben aufgenommen. Als thatsächlich erschien den Menschen was geschrieben, gedruckt oder im Kunstwerke vor Augen stand. Bedenken solcher, die damals bereits das nicht zusammen stimmende abzuwägen oder sogar das eine oder andere abzuweisen begannen, beunruhigten die Gemüther nicht. Die Bilder aus dem Bereiche der heiligen Geschichte sind für das Quattrocento eine, man könnte sagen, in's grenzenlose sich ausdehnende Masse, innerhalb deren Legenden und reale Thatsachen gleichwerthig nebeneinanderstehen: Niemand kümmerte sich um Herkunft und Berechtigung. Nicht einmal dem als sichtbar und handgreiflich dargestellten nur symbolischen Vorgange wurde das Recht verkümmert, als Ereigniß unter den übrigen zu erscheinen. In der sistinischen Kapelle hatte Perugino die Uebergabe der Schlüssel an Petrus zu malen. Das Neue Testament weiß nichts von einem solchen Akte. Christus sagt einmal, es sollten Petrus die Schlüssel übergeben werden, allein daß es geschehen sei, auch in nur symbolischer Weise, wird im Neuen Testamente weder erzählt, noch hat sich sogar die Legende des Gedankens bemächtigt. Trotzdem läßt Perugino die Uebergabe auf einem großen Platze vor sich gehen, in dessen Tiefe ein für seine Zeit moderner Tempel sichtbar ist. Städtisches Publikum mischt sich von zwei Seiten her in die Reihen der Apostel ein, in deren Mitte Petrus vor Christus kniet, die gewichtigen Schlüssel aus seinen Händen entgegennehmend. Alles so sicher hingestellt als handle es sich um eines der Lebensereignisse Christi. Und gewiß war keinem, der den Hergang betrachtete, und ohne Zweifel dem Künstler selbst nicht bewußt, daß hier keine feste Thatsache vorliege. So Perugino an dieser Stelle. Donatello dagegen ließ in einem einige Jahrzehnte früher

vielleicht entstandenen Basrelief die Scene anders verlaufen.*) Christus erscheint im Gewölk, während die unten auf dem Boden rings umher knieenden Apostel zu ihm aufblicken: Petrus empfängt die Schlüssel, die ihm aus dem Himmel selber also herabgereicht werden. Niemandem würde jener Zeit der einen oder anderen dieser beiden Darstellungen gegenüber der Gedanke gekommen sein, nachzufragen, welche als die zuverlässigere zu betrachten sei. Und ebensowenig, wenn Dinge dargestellt waren, deren Erzählung in den Evangelien vorlag, wäre man darauf verfallen, zu vergleichen, wie weit der Künstler sich an den Text gehalten und wieviel er etwa aus den ihn umspielenden Legenden hinzugenommen habe.

Eine derartig scheidende Kritik ist Kunstwerken gegenüber jedoch auch in den späteren Jahrhunderten nicht erhoben worden: Künstler haben stets das Recht gehabt, selbst bei Wiedergabe der bestimmtesten Momente, die Dinge nach Gutdünken zu arrangiren. Man vergleiche, mit welcher Willkür unsere heutigen strengen Realisten einzelne Momente der letzten Kriege umgearbeitet haben. Ein gewisser Einfluß des im Jahrhundert der Reformation die ganze Welt durchschüttelnden neuen Geistes aber ist trotzdem auch in der bildenden Kunst bemerkbar. Philologisches Mißtrauen in das Ueberlieferte war der Anfang der reformatorischen Bewegung. Fälschungen kamen zu Tage. „Reine Texte" suchte man herzustellen. Das Rufen nach dem „reinen Worte Gottes" erhob sich. Es ist eines der anziehendsten Kapitel der Geschichte, das von diesem Erwachen der Menschheit handelt. Man wollte wissen, was denn wirklich sich ehedem ereignet habe und was nur dazugelogen sei. Und nun meine ich zu bemerken, daß auch in den Gedankenbereich eines bildenden Künstlers etwas von dieser Sehnsucht damals eingedrungen sei. Ich möchte nicht mehr sagen als das. Ich will ausdrück-

*) Kensington-Museum. Photogr. von Robinson.

lich abweisen, als könne ich die Absicht haben, reformatorischen Ideen bei Raphael oder einem der andern auch nur nachzuspüren. Eins aber hat sich mir herausgestellt: Raphaels Darstellungen aus dem Bereiche des Neuen Testamentes müssen in zwei Kategorien geschieden werden: in solche, die im Sinne des Quattrocento gehalten sind, und in solche, bei denen die offenbare Absicht heraustritt, sich ausschließlich an die Worte der Bibel zu halten. Und zugleich muß gesagt werden, daß wenn gerade Raphaels Darstellungen aus dem Bereiche des Neuen Testaments heute bei Katholiken wie Protestanten als die treuesten gelten die aus der Hand eines Künstlers hervorgegangen sind, dieses Lob fast ausschließlich denjenigen seiner Werke zu Theil wird, bei denen er sichtlich den reinen Text vor Augen gehabt hat. Und dies sind die Darstellungen der Teppiche. Compositionen zugleich, die mit geringen Ausnahmen insofern als völlig neu dastehen, als größtentheils Stellen des Neuen Testamentes in ihnen illustrirt worden sind, die frühere Künstler unangerührt gelassen hatten.

Alle Darstellungen dieser Art aus Raphaels Hand sind bis zum Sposalizio (1504) so durchaus im Sinne des Quattrocento empfunden und durchgeführt, daß es unnöthig ist, diese Arbeiten seiner frühesten Zeit — er war 1504 erst einundzwanzigjährig — einzeln zu besprechen. Raphael wiederholt die hergebrachten Typen des vergangenen Jahrhunderts, sowohl in den einzelnen Gestalten als in deren Gruppirung. Das Eigenthümliche liegt nur in der Ausführung, in einer gewissen Zartheit der Farbe und Zeichnung, die diese Arbeiten aus der großen Zahl anderer, deren Raphaels oft so nahe kommenden Werke scheidet, daß vor einigen Meinungsverschiedenheit eintreten mußte, ob sie ihm zuzuschreiben seien. Das Sposalizio erhebt sich deßhalb so hoch über die anderen Werke seiner Umgebung, wie über Raphaels eigene frühere, weil es Eigenschaften hat, die vom überragenden Können seines Urhebers Zeugniß ablegen. Ich

habe an anderer Stelle bereits darüber gesprochen, wie Raphael das reinmenschliche des Ereignisses hervorhebe und damit der Composition einen eigenen Inhalt ethischer Art verliehen habe.*) Hieraus erklärt sich die Wirkung, die das Gemälde (Vasari zufolge: von Anfang an) gehabt hat und die es auch heute noch zu einer der populärsten Darstellungen macht. Niemand möchte es in der Reihe der Bilder missen, die aus dem Kreise biblischer Scenen in seiner Erinnerung heimisch sind. Raphael hat im Sposalizio die Legende fast zu einem Bestandtheile der Evangelien erhoben.

Möglich wäre, daß Raphael während der Arbeit an der Grablegung durch die Bekanntschaft mit der Bibel zu den bedeutenden Umänderungen dieser Composition geleitet worden sei, die wir mit Hülfe der erhaltenen Studienblätter beobachten. 1507 wurde die Grablegung abgeschlossen: die Natur dieser Studienblätter läßt erkennen, daß sofort nach dem Sposalizio mit der Grablegung begonnen worden sei. Anfangs wollte Raphael die Scene in Form einer Pietà geben: Christus vom Kreuze genommen, langhin über den Schooß seiner Mutter liegend, während eine Anzahl hergebrachtermaßen hier sichtbarer Gestalten an ihrer Trauer theilnehmen. In dieser Fassung liegt die Composition in einer durchgeführten Federzeichnung schon fertig vor.**) Sie würde dem in den Evangelien erzählten nicht widersprechen, wäre darin aber doch nicht ausdrücklich mitgetheilt, denn sie berichten nur, wie der Körper Christi herabgenommen, in ein linnenes Tuch geschlagen und in das Grab getragen ward. Lange vor Raphael aber war diese Handlung einfach auch so dargestellt worden und es hätte nicht nothwendiger Weise besonderen Studiums der Bibel bedurft, um zu

*) Preußische Jahrbücher 49. Bd. 2. Heft. Umgearbeitet in dem XV. Ess. Dritte Folge, S. 395 ff.

**) Louvre. Der Stich von Marc Anton ist nicht nach dieser Zeichnung gemacht.

dem zu gelangen, was die Grablegung als fertiges Gemälde enthält. Das ihr Eigenthümliche, die durch Schönheit geadelte Form des Leichnams, der in nichts jedoch das menschliche Maß überschreitet, konnte aus der Bekanntschaft mit Michelangelo's Pietà geflossen sein.*) Das Werk in seiner Gesammtwirkung jedoch hat etwas, das an Raphael's spätere, dem eigenen Studium der Bibel sicherlich entsprungene Arbeiten erinnert. Ein gewisser Hauch des real Historischen liegt über ihr. Die Absicht leuchtet heraus, das Ereigniß nicht im symbolischen Sinne, sondern als wirklich geschehen darzustellen. Das Begräbniß Christi ist von anderen Meistern ersten Ranges gemalt worden: ich habe so ziemlich die ganze Reihe dieser Werke in Gedanken vor mir: keines darunter, das nicht nach dieser oder jener Seite hin fremdartige Elemente enthielte. Tizian hat den Umstand, daß die Beisetzung spät Abends erfolgte, dazu benutzt, zweifelhaftes Licht über die Gestalten auszugießen (während Rembrandt Grablegung und Herabnahme vom Kreuze sogar mit Laternen vornehmen läßt). Der Effect nimmt als Nebensache die Aufmerksamkeit zusehr in Anspruch. Mantegna und Donatello geben den Schmerz der Begleitenden zu gewaltsam. Dürer freilich läßt uns fühlen, wie still, und in verhaltener Trauer doch geschäftig jetzt von denen das Begräbniß besorgt wird, die es übernommen hatten, aber wir haben nur Zeichnungen von ihm. Bei Caravaggio dagegen meint man verzweifeltes Geschrei fast aus dem Bilde herausgellen zu hören. Keiner hat wie Raphael empfunden, daß der bildende Künstler mit Zurückhaltung hier zu verfahren habe und das Grausame des Ereignisses durch den Anblick idealer Schönheit zu übertönen sei. Raphaels Grablegung ist das einzige Werk, das neben den Worten der Evangelien in eignem

---

*) L. R. I, 149. Ein Grund mehr für die Annahme, die Vollendung der Grablegung könne erst dann eingetreten sein, als Raphael Rom bereits kannte. Abgüsse der Pietà Michelangelo's sind in Florenz damals kaum vorhanden gewesen.

Bestande seinen Platz in unserer Phantasie behält, während die übrigen als unzureichend zurücktreten.

An die Grablegung jetzt nun schon schlössen sich die beiden Fresken der ersten vatikanischen Zimmer an, die, als Vorläufer der auf den Teppichen behandelten Stoffe, Ereignisse aus dem Leben des Paulus und Petrus völlig im Sinne des Neuen Testamentes bringen. Paulus' Predigt in Athen in der Camera della Segnatura und Petrus' Befreiung in der Stanza dell' Eliodoro. Ueber Paulus' Predigt in Athen (bekannt unter dem Namen: Schule von Athen) werde ich später sprechen wenn zugleich von der Composition die Rede sein wird, in der Raphael diese Scene für die Teppiche zum zweitenmale behandelt hat. Ich gehe gleich zur Befreiung des Petrus über, indem ich zuerst den Text der Vulgata mittheile, von dem Raphael doch wohl ausgegangen ist.

Folgendes bestimmt mich, die Vulgata hier selbst zu übertragen und nicht lieber auf Luthers Ueberſetzung (des griechischen Textes) zu verweisen.

Luthers Bibelübersetzung (über deren Werth und Schönheit ich hier nicht zu sprechen habe) hat die Einwirkung auf mich, daß zum reinen Inhalte des Erzählten ein gewisses fremdes Element hinzutritt. Von Luther ist für die Bibel, zumal das Neue Testament, eine Sprache geschaffen worden, die ihren eigenen epischen Fall hat und die, sobald ich sie lese oder klingen höre, meine Anschauungen in so entschiedener Weise auf einem festgezogenen Wege hält, daß ich meine Freiheit beeinträchtigt fühle. Stimmungen besonderer Art, bewußte und, noch mehr, unbewußte Erinnerungen aus vielen Momenten meines Lebens mischen sich in das seltsam gebundene Gefühl ein, das mich hier überkommt, und dem ich, so lieb es mir ist, mich als etwas nicht zur Sache gehörigen zugleich doch entwinden möchte. Von Luthers Worten hat jedes neben dem, was er an bestimmter Stelle bezeichnet, einen gleichsam mittönenden, allgemeinen Klang,

wie über die Ebene im Frühling von fernher leise tönende Kirchenglocken, seine Sprache breitet einen den ganzen Menschen bewegenden, poetischen, zuweilen märchenhaften Schleier über die Ereignisse aus. Schleier und Glanz zu gleicher Zeit. Man möchte wieder zuhören wie in den Tagen der Kindheit. Der damit empfangene Eindruck widerspricht demjenigen, den die Evangelien hervorbringen wenn wir sie griechisch oder lateinisch lesen. Das Griechische des Neuen Testamentes ist weder schön, noch hat es auch nur die Absicht, es sein zu wollen. Rauh klingend und mit geringem Wortvorrath berichtet es das Vorgefallene: nicht der leiseste Anflug von Poesie ist ihm eigen, der Luthers Sprache begleitet. Noch kahler erscheint das Latein der Vulgata. In einfachen Wendungen bewegt es sich. Wie wunderbar real erhebt sich dadurch der Inhalt des Berichtes nun aber vor uns! Die Wirklichkeit der Dinge springt ganz anders nun in die Augen. Die Erzählung gewinnt drastische Accente, die Luther's Uebersetzung heute nicht mehr besitzen kann, wenn sie sie auch im ersten Jahrhundert nach ihrer Entstehung besessen hatte, Accente, deren Wirkung auch Raphael erfahren haben muß.

Apostelgeschichte Cap. 12, lesen wir: „Zu derselben Zeit aber legte König Herodes Hand an, um einige von der Gemeinde niederzuschlagen. Er tödtete aber Jacob, den Bruder des Johannes, mit dem Schwerte. Als er aber sah, daß es den Juden gefiele, suchte er noch dazu auch Petrus zu fassen. Es war aber der Tag der ungesäuerten Brote. Als er ihn gefaßt hatte, schickte er ihn in's Gefängniß, indem er ihn sechzehn Soldaten zur Bewachung übergab, mit der Absicht, ihn nach dem Osterfeste dem Volke vorzuführen. Petrus also wurde im Gefängnisse bewacht. Von der Gemeinde aber wurde ohne Aufhören für ihn gebetet. Als ihn Herodes aber vorführen lassen wollte, schlief Petrus in selbiger Nacht zwischen zwei Soldaten gefesselt mit zwei Ketten, und vor dem Ausgange bewachten Wächter das Gefängniß. Und sieh, ein Engel Gottes stand da und Licht

erglänzte im Gemache, und nachdem er Petrus in die Seite gestoßen, erweckte er ihn mit den Worten: Steh schnell auf. Und es fielen die Ketten von seinen Händen. Sagte aber der Engel zu ihm: gürte dich und ziehe die Schuhe an. Und er that es. Und sagte ihm: bekleide dich und folge mir. Und heraustretend folgte er ihm, und wußte nicht, daß es wahr ist, daß es durch einen Engel geschah. Er meinte aber ein Gesicht zu sehen. Fortgehend aber durch die erste und zweite Wache kamen sie zum eisernen Thore, das nach der Stadt führt, und das ihnen von selbst geöffnet worden ist. Und herausgehend gingen sie durch eine Gasse, und sogleich ging der Engel von ihm."

Der Raum, auf dem Raphael diese Dinge darzustellen hatte, ist eine durch die daranstoßende tiefherabreichende Deckenwölbung in einer großen Bogenlinie oben abgerundete Wandfläche, in die von unten her die Fensteröffnung viereckig breit hinaufragt. Ueber und um diese Fensterleibung herum, an ungünstiger Stelle also, mußte gemalt werden. Hätten wir im Parnaß und der Messe von Bolsena nicht wiederholte ebenso geniale Ueberwindungen derselben Ungunst vor Augen, so würde Raphaels Arbeit schon dieses äußeren Umstandes wegen als einzig dastehen.

Die Fläche ist von ihm in drei Theile getheilt worden. Gerade in ihrer Mitte erstreckt sich von unten die Fensteröffnung hinein: über ihr, als enthielte sie die Fundamente des Baues, läßt Raphael den Kerker sich erheben; wir sehen durch die sich kreuzenden finstern Stäbe des Gitters, das zwischen zwei aus Quadern sich aufthürmenden Pfeilern ausgespannt ist, mitten hinein. Rechts und links führen außerhalb Treppen zum Gefängniß hinan, auf denen die Wache haltenden Soldaten ihren Platz gefunden haben. Eine dreifache Handlung umfassen wir mit einem Blicke: im Innern des Kerkers Petrus, den der Engel aufwecken will; rechts außerhalb Petrus und der Engel,

wie sie durch die schlafenden Wächter hinausschreiten*); links, außerhalb, die Soldaten, die, aufgestört, die erste Nachricht der Flucht empfangen, und zugleich, mit einer seltsamen Zurückholung des bereits Geschehenen, das Gefängniß nicht zu betreten wagen, das die überirdische Helle noch erfüllt, während es der Zeitfolge nach, doch längst wieder dunkel liegen müßte. So natürlich hat Raphael diese drei zeitlich einander folgenden Scenen als in ein und demselben Momente sich ereignend hingestellt, daß wir erst nachrechnend über die Unmöglichkeit dieses Spieles uns klar werden.

Wie Petrus, quer hinter dem Gitter, mit leise angezogenen Knien daliegt, scheinen wir selber neben ihm zu stehen und die Athemzüge des in Ketten friedlich schlafenden Mannes zu hören. Diese Ketten selbst erblicken wir, wie sie zu den Soldaten hinlaufen, die zu Petrus' Haupte und Füßen, im Innern des Gefängnisses, mit dem Rücken an die Pfeiler gelehnt, die Oberkörper auf die Spieße neigend, welche sie vor sich gestellt haben, gleich ihrem Gefangenen in Schlaf versunken sind. Hinter Petrus steht der von leuchtendem Glanze umflossene geflügelte Engel, der sich eben zu ihm herabbeugen will.

Rechts, außerhalb, sehen wir sie beide wieder, bereit, über die auf den Stufen der Treppe schlafenden Soldaten wie über versperrende Barrikaden hinunterzusteigen. Alles liegt in Dämmerung. Der Engel strahlt mildes Licht aus, von dem Petrus, den er an der Hand führt und der sich im Dunkel etwas hinter ihm hält, nur gestreift wird. Wir empfinden, wie Raphael zum Ausdruck bringen will, Petrus habe ihn für eine Vision gehalten. Auf der Seite drüben sind die Soldaten in Aufruhr. Einer, mit einer Fackel in der Hand, heranstürzend, stößt den andern, der auf den Stufen saß, aus dem Schlafe empor. Wieder an=

*) Die Darstellung auf der Thüre von S. Pietro in vincula hat Raphael hier kaum vor Augen gehabt.

dere eilen zur Thüre, die das Gefängniß nach dieser Seite hat, noch einige Stufen weiter empor und schützen erschreckt die Blicke vor dem vorquellenden Glanze. Dazu der Schein des Mondes, der durch die Wolkenstreifen herableuchtet, und der flackernde Brand der Fackeln, sich spiegelnd auf den Rüstungen der Soldaten. Dieses Gemälde bereits erschöpft was spätere Meister an künstlich verbundenen Beleuchtungseffekten hervorgebracht haben.

Wir stellen in Betrachtung der drei Handlungen keine Zeitberechnung an. Dort erst die beginnende Flucht, hier der Lärm der allarmirten Soldaten; die dramatische Spannung, die jede Flucht erregt, ist vollständig zum Ausdruck gebracht. Dies Aufspringen der Soldaten hat Raphael aus dem Eigenen zugefügt, denn der Apostelgeschichte zufolge wird die nächtliche Flucht erst am nächsten Morgen bemerkt. Fortgelassen hat Raphael auch die Schuhe, die, wie der Engel ausdrücklich befohlen, Petrus anlegen sollte: Petrus geht mit bloßen Füßen aus dem Gefängnisse, wohl damit das unhörbare Fortgehen besser charakterisirt werde. Auch von den gewaltigen Himmelsschlüsseln, die Raphael dem Apostel in die Hände gegeben hat, besagt der Text nichts. Diese Schlüssel bilden den einzigen mythischen Zusatz.

1512 oder 13 kann das Gemälde entstanden sein. In die nächste Zeit nun fallen die Cartons für die Teppiche. Sposalizio, Grablegung, Schule von Athen, Befreiung Petri bilden, von drei zu drei Jahren allemal, den Aufstieg zu den Cartons, die den Meister auf seiner höchsten Höhe zeigen.

1513, als Giulio II. starb, war Raphael 30 Jahre alt.

2.

Wie weit Raphael's Kenntniß der lateinischen Sprache gegangen sei, wissen wir nicht. Soviel davon zu lernen, um die Vulgata zu verstehen, konnte einem Italiener seiner Zeit nicht

schwer fallen*). Doch behaupte ich nicht, daß er Latein gelesen habe. Konnte er sich jedoch einen eigenen Philologen halten, der ihm den Vitruv interpretirte, so konnte er sich auch den Text des Neuen Testamentes übersetzen lassen. Für die Befreiung Petri noch hätte es genügen können, die betreffende Stelle allein in Betracht zu ziehen; für die Cartons aber war die gesammte Apostelgeschichte und ein Theil wenigstens der Evangelien nöthig.

Vom Wunderbaren Fischzuge Petri, mit dem ich hier beginne, wird im 5. Capitel des Lucasevangeliums berichtet:

„Geschehen aber ist, als die Masse auf Jesus eindrängte, das Wort Gottes zu hören, und er am See Genezareth stand. Und sah zwei am See stehende Fahrzeuge. Die Fischer aber waren ausgestiegen und wuschen Netze. Einsteigend aber in das Fahrzeug, dessen Eigenthümer Simon war, bat er ihn, es eine Kleinigkeit vom Lande abzustoßen. Und sitzend belehrte er von dem kleinen Schiffe aus die Menge. Als er aber zu reden aufhörte, sagte er dem Simon: fahre tiefer hinaus und werft die Netze zum Fange aus. Und antwortend sagte ihm jener: Lehrer, die ganze Nacht bei der Arbeit haben wir nichts gefangen; auf dein Wort aber werde ich das Netz auswerfen. Und da sie es gethan hatten, umgarnten sie eine große Menge Fische. Es wurde aber ihr Netz zerrissen. Und sie winkten ihren Genossen, die im andern Schiffe waren, daß sie kämen und ihnen hülfen. Und sie kamen und füllten beide kleine Schiffe derart an, daß sie beinahe untergingen. Als Simon Petrus dies sah, fiel er vor Jesus' Knie nieder mit den Worten: gehe heraus von mir, weil ich ein sündiger Mensch bin, Herr. Denn Entsetzen überkam ihn und alle, die mit ihm waren, über den Fang Fische, den sie gefangen hatten, (in captura piscium quam ceperant),

---

*) Das Italienische des Cinquecento steht dem Latein bei weitem näher als die heutige französirte Sprache.

und so auch den Jacobus und Johannes, die Söhne des Zebedäus, die Simons Genossen waren. Und es spricht Jesus zu Simon: habe keine Furcht, von jetzt an wirst du Menschen fangen.“

Die Erzählung zerfällt in zwei Theile: Jesus lehrt vom Schiffe aus das zudrängende Volk, und Petrus thut auf seinen Befehl den wunderbaren Fischzug. Raphael hat in der ersten erhaltenen Skizze die erste Handlung, im Carton, nach welchem der Teppich zur Ausführung kam, die zweite dargestellt. Ohne Zweifel ist die Auffassung, der er Anfangs den Vorzug gab, die natürlichste für ihn gewesen. Zuerst berührt das drängende Volk am Ufer als Hauptsache seine Phantasie. Er stellt es dar in voller geistiger Gährung. Ein paar Männer, die über das Gehörte disputiren; eine Frau, die ganz versunken am Ufer dasitzend, von einer anderen aufgerüttelt wird; ein Kind, das über das Wasser deutend, den wunderbaren Fischzug, der im Hintergrunde sichtbar ist, zuerst entdeckt. All das liegt genau bereits durchgeführt in Raphaels Skizze vor uns,*) und diese sollte wohl, seinen Gedanken nach, als Carton ausgeführt werden.

Hier nun bietet sich als allgemeine Beobachtung: Raphael liebt es, „Volk“ darzustellen („Publikum“ würden wir heute lieber sagen), in das Gedanken einschlagen. Eines seiner besten Werke, von den ganz frühen, ist die Predigt des Johannes: wie das Volk ihn da aufmerksam umgiebt und das Echo seiner Worte von jedem Zuhörer anders zurückströmt.**) Die Camera della Segnatura zeigt an drei ihrer Wände nichts anderes. Auf der Disputa die Versammlung der Theologen, deren Gespräch durch die Offenbarung des Göttlichen selber unterbrochen wird. Auf dem Parnaß der Gesang Homer's, der plötzliches Schweigen

---

*) Oxford. K. Kupferstichcab., Inventarnr. 746.

**) Predella zur Mad. Ansidei. Pass. fr. II, 26.

hervorruft. Auf der Schule von Athen die Predigt des Paulus von der Auferstehung nach dem Tode, die das allgemeine Gewühl der durcheinander schwirrenden Volksmenge unterbricht. Ebenso sind auf der Vertreibung des Attila und auf der Messe von Bolsena Menschenmassen dargestellt, welche eine plötzliche Erscheinung, ein Wort, ein Befehl durchzuckt. Und dasselbe sucht Raphael auf dieser ersten Skizze zum wunderbaren Fischzuge darzustellen. Erregt von der Predigt steht die Menge am Ufer, und entdeckt auf der Höhe des Sees das Wunder mit den Fischen, als Bestätigung dessen, was sie eben gehört: des Eindruckes, den sie von Jesus' höherer Natur empfangen hatte.

In der Folge dann aber hat Raphael das den Vordergrund einnehmende Volk so weit in den Hintergrund versetzt, daß man es kaum bemerkt. Christus und die beiden mit Fischen erfüllten Kähne sind nun vorn allein sichtbar. Petrus sinkt in dem einen vor Jesus auf die Knie, während im andern die Genossen mit gebeugten Rücken das Netz völlig aus der Tiefe zu holen bemüht sind. Prachtvoll hat Raphael das Landschaftliche zu dem gestimmt, was hier vorgeht. Der weite Spiegel des Sees liegt vor uns, auf dem bereits ahnungsvolle Dämmerung sich ausbreitet und die Ufer und Wolken sich spiegeln, unter denen Vögel aus der Ferne kommend, heranschweben. Diesem Werke gegenüber empfinden wir am deutlichsten, wieviel die Teppiche selber hinter den Cartons zurückbleiben. Unser Exemplar, das was die Erhaltung anlangt dem römischen gleichsteht, trägt nur einen letzten Schimmer des landschaftlichen Reizes, den Raphael dem Carton verliehen hat, und scheint auch früher wenig mehr besessen zu haben. Hier zeigt sich, warum die Teppiche bei uns die Wirkung nicht haben, die den Cartons für England verliehen war. Die niederländische Arbeit trägt zum Theil die Schuld. Raphael hatte seine Cartons mit voller Anwendung von Licht und Schatten, man kann sagen, modellirt, die um so

eindringlicher wirkt, als er die Farben nur andeutet. All das wurde bei der Uebertragung in die bunten Wollenfäden der Niederländer eingebüßt, die für italienische Werke damals noch keine Augen hatten*).

Wiederum am See Genezareth**) ereignet sich, was der an diesen ersten Teppich sich anschließende zweite darstellt: der Befehl: Weide meine Lämmer. Auch hier hatte Raphael zuerst einen anderen Moment des Berichtes zum geistigen Mittelpunkte seiner Compositiòn gewählt.

Johannes erzählt im Schlußcapitel seines Evangeliums:

„Zusammen waren Simon Petrus und Thomas, genannt Didymus, und Nathanael aus Cana in Galiläa und die Söhne des Zebedäus und andere zwei von den Schülern. Sagt ihnen Simon Petrus: ich gehe fischen. Sagen sie: auch wir kommen mit dir. Und sie gingen aus und bestiegen ein Boot und fingen nichts die Nacht. Als es aber Morgen geworden war, stand Jesus am Ufer, die Schüler jedoch erkannten ihn nicht, daß es Jesus sei. Sagte ihnen Jesus also, Kinder, habt ihr etwas zu essen? Antworteten sie ihm: nein. Sagt er ihnen: werft das Netz rechts vom Schiffe aus und ihr werdet finden. Warfen es also aus und konnten es jetzt nicht ziehen der Menge der Fische wegen. Sagte also jener Schüler, welchen Jesus liebte, zu Petrus: es ist der Herr! Simon Petrus, als er gehört, daß es der Herr ist, gürtete sich mit der Tunica, denn er war nackt, und warf sich ins Meer. Die anderen Schüler aber kamen mit dem Schiffe, denn sie waren nicht weit vom Ufer, 200 Ellen etwa, indem sie das Netz mit den Fischen zogen. Als sie an's Ufer stiegen, sahen sie glühende Kohlen zurechtgelegt und einen

---

*) Das Verständniß ging den Niederländern erst Mitte der zwanziger Jahre auf. Ueber die Person des Gobelinwebers giebt Müntz eine neue Notiz in seiner Vie de Raphael, S. 481.

**) See Genezareth oder Tiberias. „See Gethsemane", wie ein Neuerer schreibt, ist ein Versehen.

Fisch darauf und Brot. Sagt ihnen Jesus, bringt von den Fischen, die ihr jetzt gefangen habt. Stieg Simon Petrus herauf und zog das Netz auf's Trockne, voll von 153 großen Fischen. Sagt ihnen Jesus: kommt, eßt. Und Niemand von den Umherliegenden wagte ihn zu fragen, du, wer bist du? sie waren wissend, daß es der Herr ist. Und Jesus kommt, empfängt Brod und giebt ihnen, und Fisch gleichfalls. Hier hat Jesus sich seinen Schülern schon zum drittenmale offenbart, als er von den Todten wieder aufgestanden war.

„Als sie nun gegessen hatten, sagt Jesus dem Petrus Simon: Simon Johannis, liebst du mich mehr als diese? Sagt er ihm: jawohl Herr, du weißt, daß ich dich liebe. Sagt er ihm: weide meine Lämmer. Sagt er ihm zum zweitenmale: Simon Johannis, liebst du mich? Sagt er jenem: jawohl Herr, du weißt, daß ich dich liebe. Sagt er ihm: weide meine Lämmer. Sagt er ihm zum dritten: liebst mich? und Petrus wurde betrübt, daß er ihm zum dritten sagte, liebst du mich, und sagte ihm: Herr, du kennst alles, du weißt, daß ich dich liebe. Sagte er ihm: weide meine Schafe. Amen Amen sage ich dir: als du jünger warest, gürtetest du dich und gingest umher wohin du wolltest: wenn du aber alt geworden bist, wirst du deine Hände ausstrecken und ein anderer wird dich gürten und führen, wohin du nicht willst.

„Dies aber sagte er, um anzudeuten, mit welchem Tode er (Petrus) seinen Gott verherrlichen werde. Und als er dies gesagt hatte, sagte er ihm: folge mir. Umgewandt sieht Petrus jenen Schüler, welchen Jesus liebte, nachfolgend, der auch beim Abendmahl über seiner Brust lag und sagte: Herr, wer ist es, der dich verrathen wird? Da Petrus diesen also gesehen hatte, sagte er: Herr, was aber soll dieser da? Sagt ihm Jesus: so will ich, daß er bleibe bis ich komme: was geht es dich an? Folge mir.“ —

Aus dieser Erzählung boten sich viele Momente zur Dar-

stellung,*) der Schwerpunkt des Vorgefallenen aller liegt im Schlusse: ob Petrus, dem empfangenen Befehle zufolge, allein Christus folgen sollte, oder ob Johannes, der sich aus eigner Bewegung ihnen anschloß, auch dabei sein dürfe. Das früheste, was wir an Urkunden für Raphael's Compositionen hier besitzen, läßt erkennen, daß er in der That dies zuerst darstellen wollte. Mit erhobenem rechten Arme und aufdeutendem Zeigefinger steht Jesus da, den Jüngern beinahe im Profil zugewandt. Petrus kniet mit vor der Brust gekreuzten Armen zunächst vor ihm, Johannes tritt mit etwas eingezogenen Knien schüchtern vor indem er beide Hände Christus bittend entgegenstreckt: man fühlt, wie zweifelnd und sehnsuchtsvoll er auf das Wort hofft, das ihm die Erlaubniß ertheilt, den Ruf: Folge mir, auch auf sich zu beziehen. Weiter zurück stehen die anderen Jünger, gedrängt beieinander, als stritte es in ihnen immer noch, ob Christus leibhaftig dastehe.

Wir wissen auch hier nicht, warum Raphael diese erste Auffassung änderte. Auf einer neuen Zeichnung giebt er die Scene in den Grundzügen nun bereits so, wie der Carton sie hat, für den dann später aber noch weitere Aenderungen eintraten. Jetzt handelt es sich um Darstellung des Befehls „Weide meine Lämmer". Christus steht allein, ganz von vorn sichtbar, ja, fast so, als wolle er eher den Jüngern den Rücken kehren. Mit herabgesenktem Arme deutet er scharf auf Petrus, der ihm zunächst kniet, während Johannes, obgleich noch in der alten Geberde dastehend, nun dennoch nur noch zur Masse der übrigen Jünger gehört, die ihrerseits durch Umstellung eines von ihnen sämmtlich nun wieder näher an Christus herangerückt worden sind. Wenn wir genau vergleichen, entdecken wir, wie Johannes um eine Kleinigkeit weiter zurückgestellt worden ist als

*) Cigoli, einer der späteren Realisten, stellte dar, wie Petrus in's Wasser sprang. Mrs. Jameson, History of Our Lord. Die erste Auffassung Raphaels in der Windsor-Sammlung. K. K. Cab. Nr. 746.

auf der ersten Skizze, und wie seine Hände jetzt um ein geringes weniger erhoben und weniger dringend sich Christus entgegenstrecken. Jetzt bedeutet seine Geberde nur, daß, während die anderen Jünger mehr oder weniger zweifelnde Zurückhaltung bewahren, Johannes von der Gegenwart Christi überzeugt ist.*)

Noch aber besitzt die Composition in dieser zweiten Fassung zwei wichtige Merkmale nicht, die auf dem Carton hervortreten.

Johannes erzählt, wie Christus den Jüngern in gewohnter Gestalt erschienen sei und mit ihnen gegessen habe, als seien es die alten Zeiten noch, in denen er als Meister mit ihnen zusammen war. So läßt Raphael denn auch in der zweiten Umarbeitung Christus noch ganz in der früheren irdischen Gestalt dastehen. Bekleidet mit dem bis an den Hals gehenden Gewande mit Aermeln, etwas Zartes in der Formation der Hände und ein Anflug innerer Trauer im Antlitze, als ständen ihm Leiden und Tod noch bevor. Ganz anders zeigt ihn nun aber der Carton. Ein mit goldenen Sternen besäeter Mantel umhüllt ihn jetzt, welcher Brust und Arme nackt und unbekleidet läßt. Christus entstieg dem Grabe anders als er hineingelegt worden war. Die Psalmstelle: Exsultavit ut gigas wurde auf diese Umgestaltung angewandt. Als einen elenden, unter den höchsten Qualen zum Leichnam gewordenen Menschen hatte man ihn in's Grab gelegt, als ein Held, dessen äußere Erscheinung übermenschliche Kraft bekundete, war er daraus aufgesprungen. Die Bewaffneten, die den Eingang bewachen (ein Zusatz der Legende), taumeln zurück wie vom Donner gerührt als der Stein fortfliegt und Christus, die Heerfahne in der Hand, mächtig hervorschreitet. In dieser Gestalt steigt er nun zur Hölle herab, um

*) Die Stellung der Jünger ist öfter im Einzelnen gedeutet. Man vgl. z. B. Brauns Leben Raphaels, S. 166 f., der in seltsamer Weise in's Detail geht. Auch Springer, E. Förster und Müntz machen hier eingehende Beobachtungen, denen ich zu folgen nicht im Stande bin. Die zweite Skizze K. K. Cab. Nr. 600.

die Patriarchen des alten Testamentes, die seiner dort harren, zu erlösen. Die Höllenthore schlägt er ein, die bewehrten Teufel machen einen letzten Versuch, die Festung zu vertheidigen, können aber nicht hindern, daß ihre Gefangenen einer nach dem andern hervorgeholt werden. Auch Raphael hat auf einigen Skizzen aus unbestimmter Zeit beide Scenen im mythologischen Sinne dargestellt, indem Christus beinahe unbekleidet und in riesenhafter Schönheit dasteht. In dieser Gestalt haben wir ihn endlich nun auch am See Tiberias vor uns: Arm und Brust stark und breit in heldenmäßigen Muskeln und die übrige Gestalt dem entsprechend. Und um mit einem letzten Accente zu betonen, daß neben dem wirklichen hier das symbolische des Ereignisses hervortreten solle, läßt Raphael Christus von der Heerde Lämmer jetzt sichtbar umgeben sein, zu deren Hirten Petrus doch nur mit einem Gleichnisse von ihm eingesetzt wird. Dies denn auch der Grund, weshalb die Composition in ihrer letzten Fassung aus der Reihe der übrigen heraustritt, bei denen das übersinnliche außer Betracht geblieben ist.

Passavant nennt die Scene: Vocation de St. Pierre; Mrs. Jameson: Charge to Peter. Offenbar sind diese hergebrachten Bezeichnungen die richtigen und diejenigen irren, welche von „Schlüsselverleihung" reden. Wie auf der Befreiung Petri sehen wir zwar auch hier die Schlüssel in den Händen des Apostels, allein sie sind wie dort bloßes Attribut und haben nichts zu thun mit der Handlung.*) Gut hat Henry Smith**) darüber gesprochen, indem er aus dem Carton beweist, daß die Schlüssel

*) Ich kenne außer den zu Anfang dieses Aufsatzes angeführten Darstellungen der Schlüsselverleihung überhaupt keine aus dem Quattrocento.

**) H. Smith junior: Expositions of the Cartoons of Raphael. London 1861. Die Schrift ist deshalb von besonderem Interesse, weil der Verfasser lange Jahre das englische Publikum vor den Cartons beobachtet hatte und bei seinen Betrachtungen hiervon ausgeht. Sie ist mit Photographien der Cartons ausgestatt[illegible] [illegible] billig.

zurücktreten sollten: Raphael gab der Gestalt des Petrus eine Beleuchtung, durch die die Schlüssel in Schatten gebracht und und dem Auge beinahe entzogen werden. Die niederländischen Gobelinarbeiter haben sie freilich in ächtem Golde ausgeführt und ihnen, Raphaels verständlicher Andeutung entgegen, hervorragenden Glanz verliehen.

Verfolgen wir die Petrus gewidmeten Compositionen weiter. Für die Heilung des Lahmen hat ein Stich des Battista Franco Semolei die erste Skizze aufbewahrt.*) Die Stelle der Apostelgeschichte, Cap. 3, lautet:

„Petrus aber und Johannes stiegen zum Tempel herauf zur neunten Stunde des Gebetes. Und ein gewisser Mann, welcher hinkend war von seiner Mutter Leibe an, wurde von Trägern getragen, den setzten sie täglich an die Thüre des Tempels, die die schöne genannt wird, damit er von den in den Tempel hineingehenden ein Almosen erbäte. Dieser, als er Petrus und Johannes gesehen hatte, welche in den Tempel einzutreten im Begriff waren, bat, ihm ein Almosen zu reichen. Petrus aber mit Johannes ihn betrachtend sagte: blicke uns an. Aber jener sah zu ihnen hin, in der Hoffnung, etwas von ihnen zu empfangen. Petrus aber sagte: Silber und Gold fehlt mir: was ich aber habe, dies gebe ich dir: Im Namen Jesu Christi von Nazareth erhebe dich und gehe umher. Und indem er seine rechte Hand ergriff, hob er ihn auf und sofort wurden seine Füße und Sohlen fest. Und aufspringend stand er und ging umher und trat mit ihnen in den Tempel ein, umhergehend, springend und Gott lobend. Und alles Volk sah ihn umhergehen und Gott loben."

Wohl deßhalb hat Raphael die Scene vom Thore des Tempels in dessen Inneres verlegt, weil alle Momente der Erzählung zusammengefaßt werden sollten. Die erste Skizze läßt

---

B. XVI, S. 124. Nr. 15.

die Dinge im Vorhofe geschehen. Wir blicken aus dem Tempel heraus, in die Säulen hinein, die die Porta speciosa außen umgeben; hinter ihnen thut sich eine weite bergige Landschaft auf, wie man sie von einer Höhe herab vor Augen hat. Zur Rechten und Linken Volk das kommt oder den Tempel schon wieder verläßt, wie in Italien an den Kirchthüren ein fortwährendes Hinein- und Hinausströmen ist. Der Carton dagegen versetzt uns in den Tempel, in dessen dämmernde Säulenhallen wir tief hineinblicken. Das die Scene der Heilung neugierig umdrängende Volk scheint das Wunder gleichsam zu erwarten, wodurch das spätere Staunen der Menge vorgreifend gleichsam zum Ausdrucke gebracht worden ist. Durch den Gegensatz schöner junger Frauen, die mit kräftigen nackten Kindern da umhergehen, wird das elende Aussehen der Krüppel im Vordergrunde geschärft und zu gleicher Zeit gemildert. Ebenso durch die sanfte Schönheit des Johannes, der nur die zweite Rolle spielt. Petrus erinnert in der kaum merklichen Neigung des Hauptes an Michelangelo's Gottvater, der Eva emporrichtet.

Mit demselben Leben ist die Strafe des Ananias dargestellt. Erste Skizze und Carton decken einander hier beinahe, nur daß die Composition in der letzten Durchführung noch einen Zuwachs an Bewegung empfangen hat. Dem von Goethe*) über dieses Werk gesagten weiß ich nichts hinzuzufügen. Goethe hat hier zuerst daran erinnert, daß zur wahren Erkenntniß der Schöpferkraft Raphaels die Teppiche mit den Cartons und mit den Handzeichnungen zu vergleichen seien. Er weist darauf hin, wie Raphael in der das Geld zählenden jungen Frau Sapphira darstellen wollte, die ganz mit ihrem Gewinne beschäftigt, nicht ahnt, wie wenig Schritte von ihr Ananias sterbend daliegt**).

---

*) Ital. R. II, 56. Ausg. v. 1840.

**) Das Motiv der Sapphira gab Signorelli in der Capelle von Orvieto.

Versetzte uns die Heilung des Lahmen in das den Tempel von Jerusalem erfüllende Gewühl, so haben wir hier den innern Verkehr der sich selbst regierenden ältesten Gemeinde vor uns. Dort, zur Rechten, tragen die Begüterten die freiwilligen Gaben heran, hier, zur Linken, kommen diese schon wieder zur Vertheilung. Diese Nebengruppen gehören zum lebendigsten, was Raphael geschaffen hat. In der Mitte, zu der Stufen emporführen, die Versammlung der Apostel, Petrus voran, mit furchtbarem Ernste. Unter ihnen der zusammenbrechende Ananias und der Schrecken derer, die seine Strafe erfolgen sehen. Die erste Skizze*) zeigt, daß Raphael beim Carton das Ganze bis in Kleinigkeiten hinein jener Kritik unterwarf, die kein anderer Künstler zu beobachten Gelegenheit bietet. Er änderte am Haarwuchse bei einzelnen Personen. Dem vorn entsetzt knieenden Manne gab er ein jüngeres, bartloses Gesicht**). Von den beiden weiblichen Gestalten rechts am Rande, die auf der Skizze jugendlich erscheinen, macht er die eine nun zu einer älteren Frau. Offenbar sind diese Umstimmungen einiger Motive im Sinne einer feineren Harmonie vorgenommen, die Raphael in das Ganze hineinzulegen bemüht war, ein Bestreben, dem wir stets bei ihm begegnen. Figuren setzt er zuweilen ganz zuletzt noch seinen Compositionen zu, an Stellen, wo man sie vorher nicht vermißt hätte und wo sie nun unentbehrlich scheinen.

Von Bunsen ist zuerst herausgefunden worden, wie die Teppiche in der Sistina disponirt waren. Rechts von dem die Mitte unter dem Jüngsten Gerichte Michelangelo's einnehmenden

---

*) Stich des Agostino Veneziano. Die lavirte Zeichnung bei Praun, Nr. 24, ist nach dem Teppich gemacht (ebenso wie das Stück vom Opfer zu Lystra, das Praun abbildet, Nr. 21).

**) Dieselbe Umänderung hatte Raphael auf Grablegung mit dem vordersten Träger des Leichnames Christi vorgenommen, der auf der letzten (florentiner) Federzeichnung noch einen älteren, bärtigen Kopf hatte.

Throne des Papstes war der die Berufung des Petrus zeigende aufgehängt, an den sich die übrigen Darstellungen aus dem Leben des Petrus anschlossen*); links vom Throne die Steinigung des Stephanus, mit der, auf dieser Seite, die Schicksale des Paulus beginnen.

Diese Composition steht nicht auf gleicher Höhe mit den übrigen. Man könnte denken Giulio Romano habe seinem Meister hier helfen müssen. Der Carton würde dies erkennen lassen, der jedoch verloren ist**). Es fehlt der dramatische Zug. Die Darstellung wurde wohl gewählt, um den Haß der Juden gegen die ersten Christen zu versinnbildlichen, die Stimmung, aus der Paulus zuerst einer ihrer heftigsten Verfolger war. Die Bekehrung des Paulus erweckt dasselbe Bedenken. Beide Compositionen gehen darin über die Worte der Apostelgeschichte hinaus, daß Christus, den wir im Gewölk erscheinen sehen, leibhaftig dargestellt wird, während er dem Texte zufolge nur von Stephanus allein, von Paulus aber gar nicht erblickt worden war. Uns heute würde die letzte Scene zumal wirksamer erscheinen, wenn die vom Himmel herabtönenden Worte: Paulus, warum verfolgst du mich? nur in ihrer Wirkung sichtbar gemacht wären. Vielleicht hatte Raphael sie anfangs so darstellen wollen. Der Louvre besitzt eine Zeichnung, die als eine wohl noch in's Cinquecento zu setzende Copie einer Handzeichnung Raphael's angesehen werden darf. Hier sehen wir lebendiger als auf dem Teppich die Worte Christi wie einen Blitz in die von Paulus geführte Truppe einschlagen. Die Figur des heraneilenden Jünglings freilich, die auf dem Teppich am meisten hervorragt und, künstlerisch betrachtet, die schönste von allen ist,

---

*) Beschreibung der Stadt Rom von Ernst Platner, Carl Bunsen ꝛc. II, 408.

**) Der Carton 1526 noch in der Sammlung Grimani vorhanden. Pass. fr. II, 200.

fehlt da noch so gut wie ganz*). Ihretwegen ist der Verlust des Originalcartons am meisten zu bedauern.

Für die Erblindung des Elymas dagegen haben wir den herrlichen Carton und die damit fast stimmende Handzeichnung. Diese Composition würde unter allen vielleicht dem am meisten entsprechen, was Raphael, hätte er für unsere heutige Zeit zu arbeiten gehabt, hervorgebracht haben würde. Einfacher, realistischer, treuer (was heute darunter verstanden wird) wäre modernen Anforderungen gemäß der entsprechende Abschnitt der Apostelgeschichte nicht zu illustriren. In überzeugender Geberde tastet der plötzlich erblindete Elymas mit den hülflos ausgestreckten Armen in der leeren Luft vor sich herum und sucht, wie es heißt, nach jemand, der ihm die Hand reiche. Paulus, dessen Heiligenschein auf der ersten Skizze noch fehlt, steht so einfach als möglich da. Im Proconsul, der die Wahrheit seiner Lehre bezweifelt hatte, geht eine Sinnesänderung vor und seine Begleitung staunt wie er selber. Henry Smith möchte diese Darstellung sogar lieber die Bekehrung des Sergius Paulus benannt wissen und bringt Gründe dafür bei, die ich nachzulesen bitte, obgleich ich mich seiner Meinung nicht anschließe.

Das Opfer von Lystra läßt erkennen, wie Raphael fremde Motive verwerthet**). Aber auch den dem antiken Basrelief entnommenen Gestalten ist von seiner Hand doch erst wahres Leben eingegossen worden. Hier behandelt Raphael den

---

*) Dieselbe unbärtige Figur, von der beim Tode des Ananias die Rede war, und der auch hier ein bärtiger Krieger Platz machen mußte. Die Skizze der Albertina für die Steinigung des Stephanus (Photogr. K. K. C. Inv.-Nr. 531) ist eine Fälschung.

**) In drei Exemplaren vorhanden. Das florentiner ist an entscheidenden Partien restaurirt. Das in Rom, soviel ich mich erinnere, an der Gartenfaçade des Palastes Medici angebracht. Passavant meint, das in Mantua befindliche sei von Raphael benutzt worden.

Text recht in seiner Weise. Keiner hätte wie er den Strom des anbetungssüchtig herandrängenden Volkes darzustellen gewußt, dem der wunderthätige Paulus als Merkur erschien, während Barnabas für Jupiter gehalten wurde. In den römischen Kirchen, oder auch wenn an hohen Festtagen die Heiligthümer bei den Prozessionen durch die Straßen getragen wurden, muß Raphael die vom allgemeinen Taumel der Verehrung ergriffenen Massen oft vor Augen gehabt haben. Offenbar war dieser Theil der Darstellung Hauptsache für ihn, denn Paulus tritt zurück. Wie er die Kleider zerreißt, hat seine Gestalt für meine Augen etwas theatralisches. Der Gegensatz seines Unmuthes macht sich nicht geltend genug.

Trotzdem ist die Composition eine der wirksamsten und populärsten. Nirgends aber läßt Raphael Paulus so kraftvoll auftreten wie in der Predigt zu Athen.

Paulus hatte die Stadt auf seinen Rundreisen berührt. Er wurde im Geiste erregt, als er die Athener dem Götzendienst ergeben sah. „Er disputirte darüber (lesen wir Cap. 17 der Apostelgeschichte) in der Synagoge mit den Juden und den Andächtigen, und alle Tage auf dem Forum mit denen die da waren. Einige Stoiker und Epicureer aber verhandelten mit ihm und einige sagten: was will dieser Schwätzer hier sagen? Andere aber: er scheint neue Gottheiten verkündigen zu wollen, weil er Jesus und die Auferstehung ihnen ankündigte. Sie nahmen ihn und führten ihn auf den Areopag indem sie sagten: können wir wissen, was diese neue von dir vorgetragene Lehre sei? Denn du bringst uns neues zu Ohren und wir wollen wissen wie es sich damit verhalte. Denn alle Athener und die, die als Gäste nach Athen kommen, haben nichts anderes zu zu thun als Neuigkeiten mitzutheilen oder zu hören. Paulus aber mitten auf dem Areopage stehend, sagte: „Athenische Männer, soweit ich urtheilen kann, seid ihr sehr abergläubisch. Denn beim Durchschreiten der Stadt und der Betrachtung eurer Heilig-

thümer fand ich einen Altar, darauf war geschrieben: dem unbekannten Gotte. Was ihr verehrt ohne davon zu wissen, das verkündige ich euch. Gott, der die Welt und alles was darin ist, gemacht hat: dieser, da er der Herr des Himmels und der Erde ist, wohnt nicht in Tempeln die mit Händen gemacht sind. Auch wird ihm nicht mit menschlichen Händen gedient, als brauchte er irgend jemand, da er Allen Leben und Athem und alles giebt. Und er machte aus Einem das gesammte Menschengeschlecht, um über dem ganzen Antlitze der Erde zu wohnen indem er bestimmte Zeiten und Grenzen ihrer Wohnungen festsetzte, um Gott zu suchen, ob sie ihn vielleicht herauszufühlen oder zu finden wüßten, obgleich er von eurer jedem nicht weit ist. In ihm leben wir und bewegen wir uns, wie auch einige eurer Dichter gesagt haben: denn wir sind von seinem eigenen Geschlechte. Da wir aber das Geschlecht Gottes sind, so dürfen wir nicht glauben, daß das Göttliche dem Golde oder Silber oder dem Steine oder Werken der Bildhauerkunst oder menschlicher Gedanken ähnlich sei. Indem Gott die Zeiten dieser Unwissenheit aber überblickt, kündigt er nun den Menschen an, daß Alle überall Buße thun sollen, deßhalb weil er den Tag festsetzte, an dem er über den Weltkreis nach Recht und Billigkeit sein Urtheil fällen wird, durch den Mann, in dem er dies beschlossen hat, Allen den Glauben darbietend, indem er ihn auferweckte von den Todten. Als sie aber von der Auferstehung der Todten hörten, lachten einige, andere aber sagten, wir werden dich noch einmal darüber hören. So ging Paulus aus ihrer Mitte fort. Einige Männer aber die ihm anhingen, glaubten, darunter auch Dionysius Areopagita und eine Frau Namens Damaris und andere mit ihnen."

Wenn ich hier jetzt wieder ausspreche, daß Raphael auf der Schule von Athen in der Camera della Segnatura bereits diesen Text zu illustriren versuchte, so kann ich nicht die Absicht haben, meine an anderer Stelle gegebenen Ausführungen

zu wiederholen*). Nur auf folgendes sei noch einmal hingewiesen. Die Meinung, auf der Schule von Athen sei Paulus dargestellt, ist keine neu aufgebrachte Vermuthung, sondern hat gleiche Rechte mit der anderen, der zufolge wir Plato und Aristoteles hier vor uns hätten**). Dargelegt wurde von mir, wie beide Meinungen nebeneinander herliefen, bis im vorigen Jahrhundert aus zufälligen Ursachen die erstere die herrschende wurde. Ich glaube, daß sie heute wieder aufzugeben sei.

Fragen wir nun: wie würde Raphael den Inhalt des 17. Capitels der Apostelgeschichte im Sinne der oben bereits besprochenen Compositionen zu einem Bilde zusammengefaßt haben? Wo hätte für ihn das geistige Centrum des Berichtes gelegen? Ich glaube, in Paulus' Worten von der Auferstehung. Darzustellen war demnach der Apparat des athenischen Götterdienstes, das Gewühl des neugierigen Volkes, die Masse der Philosophen. Alledem gegenüber Paulus. Lauter Momente, die wir als Raphaels Phantasie willkommene Themata annehmen dürfen. Durchaus dem Gedankengange Raphaels entsprach es, wenn er die Scene in einen dieser Tempel verlegte, die als Wohnung der Götter von Menschenhänden gebaut waren; wenn er die Statuen der Götter selbst erscheinen ließ, deren Anblick Paulus im Geiste aufgeregt hatte; wenn er die ab- und zuwogende Menge an der Stelle, wo Paulus stand, von seinen Worten im verschiedensten Sinne angeregt erscheinen ließ. Da lauschen einige andächtig, andere stehen in gleichgültiger Neugier, andere gehen, noch gleichgültiger, fort, einige lachen, wieder andere beginnen über das

---

*) XV. Eff. III. F. S. 61.

**) Raphael's Fresco hat keine Unterschrift und wird weder zu seinen Zeiten noch in den ersten 30 Jahren nach seinem Tode erwähnt. 1550 erschien Vasari's Buch, worin die Mittelfiguren Plato und Aristoteles genannt werden; in demselben Jahre aber auch Ghisi's großer Stich, auf welchem das Gemälde als eine Illustration des 17. Capitels der Apostelgeschichte mit Abdruck der betreffenden Verse bezeichnet wird.

Gehörte weiter zu disputiren, die Menge im Ganzen aber nimmt keine Notiz von Paulus, sondern ist eifrig beschäftigt, wie sie gewohnt war, sich nur mit ihren eigenen Problemen zu beschäftigen. Alles das sehen wir auf der Schule von Athen in der Camera della Segnatura vor uns.*)

Auf dem Teppiche später nun faßte Raphael für die zweite Darstellung des Paulus in Athen das Ganze schärfer zusammen. Hier wie dort läßt er Paulus das große Wort, „Wiederaufstehen nach dem Tode" aussprechen, das die allgemeine Bewegung hervorbringt, auf dem Teppiche aber gruppirt er die Zuhörer

---

*) Die Treppe, welche die Schule von Athen durchschneidet und auf deren Höhe Paulus mit erhobenem Arme steht — ich habe nachgewiesen, daß diese Gestalt dem Paulus entspricht, den wir in der von Marc Anton gestochenen Reihenfolge der Apostel vor uns haben — ist in verschiedenem Sinne gedeutet worden. Auch auf dem Teppich, der Paulus' Predigt in Athen darstellt, erblicken wir ihn auf einer Höhe, zu welcher Stufen hinanführen. Zweimal wird im Verlaufe der Apostelgeschichte Paulus beschrieben, wie er zum Volke redet. Am anschaulichsten in Cap. 21, als er sich vor dem römischen Tribunen, der ihn gefangen nahm, darauf beruft, römischer Bürger zu sein. „Und als er zu den Stufen gekommen war, geschah es, daß er von den Soldaten getragen wurde, der Gewalt des Volkes wegen. Denn es folgte die Menge des Volkes, rufend: Hebe ihn empor! Und als er ihn in das Lager hineinzuführen begonnen hatte, sagt Paulus dem Tribunen: ist es erlaubt, dir etwas zu sagen? Dieser erwiderte: Kannst du griechisch? Bist du nicht der Aegypter, der dieser Tage den Aufruhr machte, und hast du nicht dreitausend Mörder in die Wüste geführt? Und Paulus sagte: ich bin ein Jude aus Tarsus in Cilicien, der Bürger einer nicht unbekannten Stadt. Ich bitte dich, laß mich zum Volke reden. Und als jener es erlaubte, bedeutete Paulus von der Höhe der Stufen herab das Volk mit der Hand (Stans in gradibus annuit manu ad plebem), und als weite Stille entstanden war, begann er auf hebräisch: Männer, Brüder und Väter, höret mich ꝛc." Raphael hat die Stelle vielleicht gekannt, und auch wohl die andere zu Anfang von Cap. 26, wo Paulus vor Agrippa redet: „Da begann Paulus mit ausgestreckter Hand Rechenschaft abzulegen" (Tunc Paulus extensa manu coepit rationem reddere). Mit ausgestrecktem Arme auch steht Paulus auf dem Teppiche, der die Erblindung der Elymas darstellt, vor dem Proconsul. So war er auch schon von Masaccio gemalt worden.

einfacher. Man sieht den Gesten und dem Mienenspiel hier noch leichter ab welche Gedanken er jedem zuweist. Um den Areopag anzudeuten, stellt er die goldene Statue des Mars auf, und als „Tempel von Menschenhänden gebaut“ muß Bramante's Tempietto neben S. Pietro in montorio dienen*). Die Vulgata giebt V. 17 statt ἐν τῇ ἀγορᾷ, das Luther mit „Markt“ übersetzt, „in foro“, und Raphael läßt demgemäß wohl links neben dem predigenden Apostel ein Stück des Coliseo's sichtbar werden, das den Abschluß des römischen Forums bildet**). Beide Arme mit auseinanderspringenden Fingern erhebt Paulus zum Volke, nirgends ist die Gewalt einer Predigt so dargestellt worden, als hier. Auf der „Schule von Athen“ entspricht Paulus' Auftreten mehr dem zweiten Abschnitte des 17. Capitels: er will die Athener nicht donnernd bekehren, sondern mit Gründen als Philosoph zu ihnen reden, wie sie es gewöhnt waren. Wir hören, wie er sich auf die griechischen Dichter beruft und den Eingang seiner Predigt kunstvoll so einrichtet, daß vom Bekannten ganz allmählich zum Neuen und Ueberaschenden vorgeschritten wird. Auf dem Teppiche dagegen ist mehr die Stimmung des Apostels zu Anfang des Berichtes ausgedrückt: incitabatur spiritus in eo, „er ergrimmte im Geiste“, wie Luther kraftvoll wiedergiebt.

Die Schule von Athen, als die früheste reale Gestaltung des Paulus von Raphaels Händen, und die Befreiung Petrus' mit der ersten historischen Personificirung dieses Apostels im Zimmer daneben, sind als die Vorläufer der Teppichcompositionen aufzufassen. Diese sind nun alle von mir besprochen worden, ein schmales Stück ausgenommen, das der streifenartigen Höhe wegen eine besondere Behandlung der Composition seitens des

*) Für das Tempietto in seiner früheren Gestalt vergleiche man die Handzeichnung in H. von Geymüller's „Entwürfen für St. Peter“ Blatt 55.

**) Auf der ersten in einer alten Copie erhaltenen Skizze tritt dies besonders hervor, doch sind Abweichungen nachzuweisen.

Künstlers nöthig machte: Paulus' Befreiung aus dem Gefängnisse zu Philippi, die Apostelgeschichte 16 erzählt wird. Diesmal sprengt ein Erdbeben die Mauern. Oben erblicken wir den Apostel, von innen in die Gitterstäbe des Kerkerfensters fassend, und tief unten, im Inneren des Felsens, auf dem das Gefängniß steht, einen Riesen, dessen Bewegung die Erde erschüttert hat. Raphael scheute sich nicht, die heidnisch-mythologische Gestalt symbolisch anzubringen. Man war seiner Zeit wieder ebenso daran gewöhnt, sich dieser Mittel zu bedienen wo die Deutlichkeit es nöthig machte, wie man in den ältesten Zeiten die heidnische Göttin der Erde zum „Fußschemel Christi" gemacht, oder Apollo und Diana als Zeichen für Sonne und Mond neben dem Crucifixe angebracht hatte.

3.

Wir setzen die Cartons für die Teppiche in die Jahre 1514 und 1516.*) Es scheint, als habe Raphael nachher nichts mehr im gleichen Geiste schaffen wollen. Die Nothwendigkeit, rasch und innerhalb einer bestimmten Frist eine Reihe Werke gleicher Art fertig zu stellen, mußte ihn für die drei Jahre in den Begebenheiten des Neuen Testamentes ganz heimisch werden lassen, wie bei Michelangelo die Arbeit für die Decke der sistinischen Capelle ein gleiches Versenken in die Bücher Mosis bekundet. Erfüllt von den Schicksalen der Apostel, drängten sich in Raphaels Phantasie die Vorstellungen der Ereignisse und Personen; einmal dann aber wieder heraus, hat er nie den Weg zurück gefunden und auch nicht finden können. Jetzt nämlich erst beginnt die Antike ernstlich Macht über ihn zu gewinnen. Die Vitruvstudien machen den Anfang, aus denen der Plan erwächst, das alte Rom zu reconstruiren, während für die Farnesina die

---

*) Ueber die die Arbeitszeit feststellenden Quittungen s. Müntz, Vie de Raphael, S. 479.

Compositionen des Psychemärchens angefertigt werden, die Raphaels Erfindungskraft nun in Anspruch nehmen. Aus einer Vermischung der Natur, wie die römischen Modelle sie ihm zeigten, und der Antike, wie die immer umfangreicher werdenden Ausgrabungen sie zu Tage förderten, entsteht in seiner Phantasie jetzt der Typus, der heute noch unsere Anschauung des antiken Daseins beherrscht, so gut wie die Gestalten der Teppiche heute noch für das Neue Testament die maßgebenden Muster liefern.

Was von christlichen Darstellungen von nun an noch gearbeitet wird, trägt zum Theil einen Abglanz des neuen Gebietes, in das Raphaels Phantasie jetzt eindringt. Ueber der Madonna della Sedia, die in diese Zeit fällt, liegt ein Schimmer irdischer Schönheit, die den früheren Madonnen fehlt. Ebenso fühlen wir bei der Dresdner Madonna das Einfließen antiker Erhabenheit, die im Kinde zumeist hervorbricht. Die h. Margarethe und der h. Michael, beide heute im Louvre, zeigen noch sichtbarer den Umgang Raphaels mit den antiken Statuen, während andere Werke, die jetzt etwa noch dem Neuen Testamente entstammen, nun eine Eleganz aufweisen, die, kennten wir die Jahreszahlen nicht, uns fast in Zweifel setzen würde, ob ihnen gegenüber diese Chronologie festgehalten werden dürfe. So die Begegnung der Jungfrau mit Elisabeth, die Raphael jedoch, wenn wir die vorhandene Zeichnung vergleichen, kaum selbst als Gemälde ausgeführt hat. Dieselbe Mischung eigner und aushelfender Thätigkeit von andern bekundet die Kreuztragung, soweit ich nach der Photographie des Gemäldes und nach den vorhandenen Studien urtheilen darf. Eine unruhige, durchaus im Sinne der Legende gehaltene Composition. Die Begegnung des unter der Last zusammensinkenden Christus mit der die Arme nach ihm ausstreckenden Maria scheint beinahe nur äußerlich ausgebeutet, die Figuren haben etwas arrangirtes, in der Art wie die große Madonna des Louvre. Raphael ist,

als er diese Madonna zu Stande brachte, nur wenig mit seinen Gedanken dabei gewesen. Gar zu vieles erinnert darauf an die Gestalten der Farnesina. Es würde jetzt nur noch die Transfiguration zu besprechen sein, mit der Raphaels Thätigkeit überhaupt abschließt, fände sich nicht unter einer Reihe von Entwürfen zu Darstellungen neutestamentlicher Ereignisse, die sich über alle Jahre Raphaels datumslos erstrecken und die nur im ganzen erwähnt zu werden brauchen, eine, die Lionardo da Vinci's wegen eingehender zu behandeln ist. Von allen diesen Compositionen nämlich, deren einige in dem bunten Gemäldecyclus der Loggien, für den Raphael wohl zusammensuchte was seine Mappen irgend brauchbares enthielten, Verwendung fanden, reizt nur diese eine zu intimerer Betrachtung: eine Darstellung des Abendmahls: die (mir unbekannte) Zeichnung in England, der (mir vorliegende) etwas rohe Stich von Marc Anton.

Lionardo's Abendmahl würde, wenn es erhalten dastände, vielleicht als das großartigste Werk der Neueren Kunst gelten. In so gut wie völliger Zerstörung scheint es noch die alte Hoheit und Schönheit zu bewahren, als ob sie nur von neidischen Mächten versteckt gehalten werde und heimlich noch vorhanden sei. Ohne Vorgang und ohne Nachfolge hat dies wunderbare Gemälde nur eine kurze Lebenszeit gehabt.

Auch Lionardo hatte sich in die Erzählungen der Evangelisten eingelebt, um, nach vielfachen durch die Jahrhunderte zerstreuten Darstellungen des Abendmahles, endlich den Punkt zu finden, der die Höhe der Auffassung bezeichnet. An keiner anderen Stelle wirkt die Erzählung vom Leben Christi so dramatisch wie hier. Nirgends tritt in seiner Persönlichkeit in so hohem Grade individuelles Leben zu Tage. Im Gefühle, daß das unerträgliche des unabwendbar herannahenden Unterganges nur dadurch zu mildern sei, daß das Reifen der verrätherischen Gedanken beschleunigt werde, drängt er selbst Judas dazu, das bald zu thun was er thun wolle. Der Moment kommt, wo,

ohne daß die andern ahnen was vorgehe, Judas vor sich selbst von Jesus entlarvt wird. Die Erwartung dieses Augenblicks hat Lionardo dargestellt. Das übrige bildet nur die Begleitung dieses Hauptgedankens. Jesus in der Mitte, von ihm aus nach beiden Seiten hin die Apostel hinter der, das Gemälde breit durchschneidenden Tafel aufgereiht. Jedesmal drei von ihnen bilden eine Gruppe für sich mit besonderer Bewegung, so daß rechts und links zwei dieser Gruppen nebeneinander erscheinen. Die Gruppe zur Linken Christi, deren Mitte Judas bildet, ist die gewaltigste. Alle Jünger sind in Bestürzung über das Wort: Einer von euch wird mich verrathen! jeder aber ist zu sehr im Innersten getroffen und mit sich beschäftigt um die andern zu beobachten. Judas allein hat die Fassung bewahrt. Mit Späherblick hält er Christus im Auge. Denn über Judas hingebeugt richtet Petrus eben die Bitte an Johannes: zu fragen, wer gemeint sei. Man empfindet die Gedanken, die dem Verrathenen und die dem Verräther durch die Stirne gehen. Und Lionardo hat alles vor sich gesehen als sei es von ihm miterlebt worden und der geistige Inhalt des Ereignisses ist so tief in sein Werk hineingeprägt worden, daß es uns in Gestalt der elenden feuchten Flecken, in denen es auf der Wand des Refectorium von Santa Maria delle Grazie nur noch sichtbar ist, ergreift als sei es intact. Hat Raphael diese Composition gekannt als er selbst ein Abendmahl entwarf?

In Mailand war Raphael unseres Wissens nicht (denn die von Rumohr erfundene Reise nach Pavia, die er als Schüler noch mit Perugino gemacht haben sollte, ist längst wieder aufgegeben), aber alte Stiche des Gemäldes existiren, oder Zeichnungen konnten ihm vorliegen, oder es konnte ihm auch nur beschrieben worden sein. Wie dem nun sei, Raphael's Skizze erweckt den Gedanken, er habe von Lionardo's Werke gewußt, aber es läßt sich kein Zusammenhang nachweisen. Eine Nüance der Auffassung zumal ist Raphael eigenthümlich: bei Lionardo

sehen wir Judas vorgebeugt über den Tisch Jesus mit den Blicken durchbohren als wolle er ihm von den Lippen ablesen, ob er auf Johannes Frage leise jetzt den Namen Judas als den des Verräthers nenne: der höchste Moment war ergriffen, wo Christus sich wissender Weise selbst seine letzten irdischen Schicksale schafft; Raphael dagegen läßt Judas nicht sehen, sondern nur lauschen. Nicht vorgebeugt, sondern sich zurückhaltend sitzt er am Tische und horcht mit seitwärts spielenden Augen nach Petrus' Seite hin. Dennoch empfindet man die Verwandtschaft der Gestalt mit der des Judas bei Lionardo. Seltsamer Weise hat Raphael Johannes auf die andere Seite Christi gesetzt. Von directer Entlehnung ist nichts auf dem Blatte zu finden. Auch wüßte ich nicht, in welches Jahr es etwa zu setzen wäre*). Ich habe zu Zeiten Raphaels Absicht herauszuerkennen geglaubt, Lionardo sichtbar nicht wiederholen zu wollen, diesen Gedanken aber nicht festgehalten. Soviel über diese Composition, von der wir annehmen müssen, Raphael würde sie, falls er sie ausgeführt hätte, auf eine andere Höhe erhoben haben. —

Raphael ließ bei seinem Tode, der am 6. April 1520 eintrat, ein großes Gemälde unvollendet zurück, das uns andeutet, wie die Eindrücke der Jahre 14/16 nur in ihm geschlummert hatten und daß er vielleicht, hätte er länger leben dürfen, zu erneuter Arbeit in der Richtung der Cartons zurückgekehrt wäre. Die Verklärung Christi (Transfiguratio) wurde nur in den oberen Theilen von ihm selbst ausgeführt. Die Leinwand stand, wie Vasari erzählt, zu Häupten des Bettes auf dem er todt dalag.

Soll eine Beschreibung dieses wunderbaren Werkes geliefert werden, so wird einen Augenblick gewiß jeder stocken, im Zweifel, wo zu beginnen sei. Die Composition, so sehr sie dem Gedanken nach eine Einheit bildet und so wenig sie der Handlung nach

*) Hierüber würde die Beschaffenheit der mir auch in einer Photographie unbekannten Zeichnung vielleicht Auskunft geben.

auseinanderfällt, scheint doch wieder aus zwei fast unzusammenhängenden Scenen zu bestehen, von denen eine jede, sobald wir sie in's Auge fassen, die andere beinahe in Vergessenheit bringt. Der von der Höhe des Berges wie im Sturm zum Himmel emporgetragene Christus ist sicherlich die geistige Mitte der gesammten Composition: dennoch nimmt er mit Elias und Moses, die rechts und links neben ihm gleichfalls von der Luft aufwärts getragen werden (zusammen ferner auch mit den auf dem Boden liegenden drei Jüngern, die den Glanz der auf sie herabströmt nicht zu ertragen vermögen), doch nur den Hintergrund des Gemäldes ein; während die Jünger und Schriftgelehrten und das um den in Krämpfen sich windenden Knaben gedrängte Volk, das, in kräftiger Bewegung und in starkem Licht und Schatten und mit leuchtenden bunten Farben dargestellt, unten den Vordergrund behauptet, sobald sich einmal die Blicke hierhergesenkt haben, uns so durchaus in Beschlag nimmt, daß das Ereigniß auf dem Berge in seiner lichten leichten zarten Darstellung zurückgedrängt wird wie eine Vision. Erst wenn wir sehen, wie ängstlich zu Christus von einigen im Vordergrunde unten emporgedeutet wird, kehren wir mit den Augen wieder zur Hauptscene oben zurück, über deren Anblick die untere abermals völlig verschwindet.

Ich glaube, daß Raphael dieses Hinunter- und Heraufgehen unserer Blicke gewußt und daß er es gewollt habe. Was manche als einen Mangel angegriffen haben, ist ein höchster Effect, den die künstlerische Erfahrung ihn erreichen ließ.

Das Emporschweben Christi mit Moses und Elias ist ein plötzlich eintretendes, plötzlich auch wieder zum Abschlusse kommendes Ereigniß. In drei Evangelien finden wir es ziemlich gleichlautend erzählt. „Nach sechs Tagen, berichtet Marcus, Cap. 9, nimmt Jesus Petrus, Jacobus und Johannes, führt sie besonders allein auf einen hohen Berg und ist in ihrer Gegenwart verklärt worden. Und seine Kleider sind strahlend ge-

worden und übermäßig weiß wie Schnee, wie kein Tuchwalker auf Erden sie weiß machen kann. Und es erschien ihnen Elias mit Moses und waren im Gespräche mit Jesus. Und antwortend sagt Petrus zu Jesu: Rabbi, es ist gut, daß wir hier sind: machen wir drei Zelte, eins dir, eins Moses und eins dem Elias. Denn er wußte nicht was er sagen sollte, denn sie waren durch die Furcht aufgeschreckt. Und eine Wolke entstand, die sie beschattete, und es kam eine Stimme von der Wolke, sagend: dies ist mein liebster Sohn, höret ihn. Und sogleich umherblickend sahen sie niemand mehr, nur noch Jesus mit ihnen. Und beim Herabsteigen vom Berge befahl er ihnen, daß sie niemanden erzählten was sie gesehen, ausgenommen wenn der Sohn des Menschen von den Todten wiederauferstanden sei. Und sie wiederholten das Wort bei sich, fragend, was das sei: wenn er von den Todten wieder aufgestanden sei. Und fragten ihn, sagend: was also sagen die Pharisäer und Schreiber: daß Elias vorher kommen muß? Antwortend sagte er ihnen: wenn Elias zuerst kommt, wird er alles wiederherstellen und wie geschrieben ist auf den Sohn des Menschen, daß er vieles leide und verachtet werde. Jedoch ich sage euch, daß auch Elias gekommen ist nnd sie ihm thaten was sie wollten, wie über ihn geschrieben worden ist. Und zu seinen Schülern kommend sah er eine große Menge um sie und die Schreiber mit ihnen verhandelnd. Und sogleich war das ganze Volk als es Jesus erblickte starr vor Staunen und fürchteten sich und herbeilaufend grüßten sie ihn. Und er fragte sie, worüber verhandelt ihr unter euch? Und antwortend sagte einer aus der Menge: Meister, ich habe meinen Sohn zu dir gebracht, der einen stummen Geist hat, der, wo er ihn erfaßt hat, ihm Schaden thut und schäumt und mit den Zähnen knirscht, und er wird starr, und ich habe deinen Schülern gesagt, daß sie ihn heraustrieben und sie konnten es nicht." Nun fragt Jesus den Vater, wie lange das Kind leide, und befiehlt dem tauben und stummen

Geiste es zu verlassen, was geschieht. Der Knabe fällt hin, wie todt, Jesus nimmt ihn an der Hand und richtet ihn empor.

Matthäus, dessen Erzählung mit der des Marcus meist übereinstimmt, giebt (Cap. 17) einiges mehr. Bei der Verklärung „leuchtet Jesus Antlitz wie die Sonne". Eine „leuchtende Wolke" umschattet sie. Die drei Jünger „fallen auf ihr Antlitz" weil sie sich fürchten. Jesus tritt heran und sagt: „Steht auf und fürchtet euch nicht". Nun heben sie die Augen und sehen niemand als ihn. Lucas (Cap. 9) setzt bei Elias und Moses hinzu: visi in majestate. Petrus und die beiden andern schlafen, beim Erwachen sehen sie „die Majestät Jesu und zwei Männer, die mit ihm reden". Sie fürchten sich, als sie Jesus, Elias und Moses „in die Wolke eintreten sehen". Am andern Tage erst steigen sie vom Berge herab.

Einen Augenblick also nur sahen die Jünger Christus in der Verklärung, im Moment auch wieder tritt er aus der Wolke heraus und redet mit ihnen wie vorher. Dies Momentane wollte Raphael zur Darstellung bringen. Durch Zusammenstellung der beiden starken Gegensätze, die seine Composition enthält, erreicht er es. Nur ein paar Momente ruhen unsere Blicke auf der Erscheinung oben: sobald sie von dem unten Geschehenden dann befangen sind, ist der neue Eindruck nun so heftig, daß die obere verfliegt. Mit unserer Phantasie wird etwas vorgenommen, dessen wir uns nicht bewußt sind. Wer vor dem Gemälde gestanden hat, erinnere sich des empfangenen eignen Eindruckes, der sich bei mir im Zwischenraume vieler Jahre, nach denen ich zu erneuter Betrachtung des Gemäldes nach Rom zurückkehrte, in gleicher Weise mehrfach wiederholt hat. Die Scene am Fuße des Berges im Vordergrunde unten: der in Convulsionen sich windende Knabe, ein Abscheu und Mitleid erregender Anblick, die rathlose Angst der Leute, die vielen auf ihn gerichteten Blicke, machen uns selber zu einem Gliede der neugierig mitleidigen Menge und füllen uns dermaßen aus, daß

wir, mit den Augen endlich wieder emporsteigend, die obere Erscheinung wie etwas neues betrachten. Man könnte Raphael bei diesem Gemälde einen vollendeten Regisseur nennen, das Wort im höchsten Sinne angewandt. Wir setzen nun auch die grellen Beleuchtungsgegensätze des Vordergrundes nicht allein auf Rechnung der allzu lebhaften Farben Giulio Romano's, der nach Raphaels Tode diese Partie zu vollenden hatte, sondern erkennen einen von Raphael vorausbestimmten Gegensatz der Behandlung darin, den seine Schüler den Absichten des Meisters gemäß durchführten.

Darstellungen der Transfiguration begegnen uns häufiger in der byzantinischen Kunst: in der späteren so selten, daß ich aus dem Bereiche der florentinischen, speciell für das Quattrocento, nur ein einziges Frescogemälde des Fiesole zu nennen wüßte. Auf diesem keine Spur der eigenthümlichen Kühnheit, mit der Raphael die Erzählung der Evangelien behandelt. Raphael läßt die unten am Berge Versammelten zu einer Erscheinung empordeuten, die Petrus, Jacobus und Johannes, welche doch mit auf dem Berge waren, dort selbst nicht ganz gesehen hatten und über die sie außerdem Stillschweigen beobachten sollten. Raphael stellt als im Momente gleichzeitig dar, was Lucas zufolge sogar an verschiedenen Tagen geschah. Beim Verhalten der drei Apostel auf dem Berge benutzt er das in den drei Evangelien erzählte in so freier Auswahl der Motive, daß etwas neues entsteht. Aus der Wendung des Lucas „sie traten in die Wolken ein“ leitete Raphael wohl die Berechtigung her, Jesus und seine Begleiter als im Gewölk emporschwebend darzustellen.*) Den mittelsten der am Boden liegenden Jünger, Petrus, finden wir dargestellt als wache er

*) Intrantibus illis in nubem. Der griechische Text hat: εἰςελθεῖν εἰς τὴν νεφέλην, während Luther nur sagt, daß die Wolke sie überzog. Fiesole und Gianbellin (Neapel) lassen Christus fest auf dem Boden stehen, Dürer aber ihn emporgehoben werden.

eben auf und suche, halb noch im Schlafe sich herumwälzend, klar zu werden was der plötzliche Glanz bedeutete; Jacobus, links neben ihm, findet erschreckt sich niederkauernd mit gesenktem Kopfe hinter Petrus Schutz; nur Johannes, zur Rechten neben Petrus, scheint mit vollen Sinnen den Vorgang zu ahnen und schirmt nur mit der Hand die Augen, während die andere weit vorgestreckt ist. Es macht den Eindruck, als sei er aufgesprungen und wieder in's Knie gesunken.

Aus dem Inhalte der drei Evangelienberichte sehen wir so ein Bild in Raphaels Phantasie entstehen, das den Willen des Künstlers bekundet, sich den Quellen gegenüber die Selbständigkeit zu wahren. Zu der im Vordergrunde unten, ganz vorn in der Mitte auf dem Boden knieenden, von der Rückseite sichtbaren weiblichen Figur, die dadurch noch ausgezeichnet worden ist, daß sie abgetrennt von den andern rings um sich freien Raum hat, gaben die Evangelien überhaupt keinen Anlaß, auch nicht zu der um den kranken Knaben beschäftigten Frau, die etwa seine Mutter sein könnte. Beide Gestalten hat Raphael aus dem künstlerischen Gefühl hinzugesetzt, das Gemälde müsse, um volle Wirkung zu haben, nach jeder Richtung menschliches Dasein enthalten. Fehlte uns aber der Text der Evangelien und wäre das Werk rein aus sich zu erklären, so würde die Bedeutung der im Vordergrunde knieenden Frau, deren Schönheit und deren kraftvoller Arm und nackte Schulter so stark in's Auge fallen, vielleicht als eine der Hauptträgerinnen der Scene in Betrachtung gezogen werden, die Raphael habe darstellen wollen.

Das herrlichste auf dem Gemälde ist das Antlitz Christi, das wirklich „wie die Sonne leuchtet". Es ist das schönste, das die Kunst hervorgebracht hat. Auf jeden muß es diesen Eindruck machen. Emerson, der seiner Zeit als Amerikaner ohne jede Vorbildung für den Genuß von Kunstwerken nach Rom gelangte, sucht nach Worten, um auszudrücken, wie herrlich dieses Antlitz ihm erschien. Er sagt, das Gemälde übertreffe die höchsten

Erwartungen. Es sei als kenne man es seit langer Zeit schon. Dies in der That ist der höchste Eindruck eines Kunstwerkes: daß uns ist, als sei es ein plötzlich aus dem Dunkel tretender Theil längst in uns liegender Anschauungen, von denen wir bis dahin nur nichts gewußt. Wie ein Bruder, den man spät im Leben zum erstenmale begegnet.

Im Sinne der Teppiche aber ist die Transfiguration nicht mehr gehalten. Sie steht auf einer anderen Stufe als diese. —

Es könnte von dem gesprochen werden, was Raphael, hätte er länger gelebt, möglicherweise noch gearbeitet haben würde. Solche Ausblicke in eine unerfüllte Zukunft sind erlaubt; diejenige Betrachtung eines Menschenlebens aber, die, mag es den Jahren nach lang oder kurz gewesen sein, alle seine Leistungen als eine runde Totalität auffaßt, ist doch die einzig richtige. Wir nehmen eine Oekonomie der Natur an, die das nothwendige schafft und erhält, und eine Weisheit, die allein den Moment zu bestimmen hat, wo das unentbehrlich scheinende dennoch entbehrlich wird. Raphael, Mozart und Schiller sind die drei, bei denen die ungeschaffenen Meisterwerke, die, im Keime vielleicht schon vorhanden, mit ihrem Leben vernichtet worden seien, am lebhaftesten bedauert werden. Jeder von ihnen aber, sobald wir seine Werke, ohne zu fragen, wieviel Zeit sie bedurften um hervorgebracht zu werden, nur als Inhalt eines Lebens an sich betrachten, hatte mit seiner Arbeit reichlich das erfüllt, was wir die Lebensarbeit eines Mannes nennen dürfen. Raphaels Arbeiten, von der kleinen Madonna Staffa bis zur Transfiguration, enthalten die volle Entwicklung des größten Malers der neueren Zeit, und erfahren wir dann noch, daß er beim Abschlusse dieser Thätigkeit erst 37 Jahre alt war, so ergiebt sich daraus nur, daß Raphael in dieser kurzen Zeit unbegreiflich viel vor sich gebracht habe. Mehr und höheres von einem Manne zu verlangen, der soviel geleistet, würde niemand wagen.

Raphael hat alle die geistigen Elemente seiner Zeit überwältigt. Zuerst im Dienste der legendaren Gedankenwelt des Quattrocento, hat er in seinem Sposalizio eine letzte Blüthe dieser historisch abgethanen Epoche gegeben. Eintretend dann in die Bahnen, die Michelangelo und Lionardo durch ein neues Studium des menschlichen Körpers eröffneten, hat er in seiner Grablegung sich als berechtigten Dritten neben ihnen geltend gemacht. Ergriffen dann von dem Anblicke vergangener und gleichzeitiger Kunst, den Rom allein damals darbieten konnte, und eingeführt in die widerstandslose religiöse Bewegung, die in jenen Jahren ganz Europa gleichmäßig ergriffen hatte, erhob er sich zu neuen Anschauungen, des Alterthums sowohl als der heiligen Geschichte, deren Frucht die Gemälde in den Stanzen und die Compositionen für die Teppiche waren. Als unter Leo X. dann das römische Leben sich zu einem sorglosen Genusse alles dessen neigte, was die Begierde nach dem Schönen in jeder Richtung nur irgend genußbringend und erreichbar erscheinen ließ, hat Raphael sein Schiff in die sonnenglänzenden Wellen auch dieses breiten Stromes eingelenkt und war bald derjenige, der an der Spitze der ganzen Flotte den vollsten Wind in seinen Segeln auffing. Und zuletzt hat ihn sein Weg doch wieder zu den ernsten Gedanken zurückgelenkt, von denen wir die vornehmsten Geister seiner Zeit bewegt sehen, und Raphaels letzte Arbeiten sind Denkmäler dieser letzten Umwandlung. Als er starb trug das Jahrhundert nichts mehr in sich, das die Menschen sehnsüchtig nach Raphaels gestaltender Kraft hätte zurückblicken lassen. Die große Zeit der Erwartung war zu Ende und trübe Tage nahmen ihren Anfang, die lange genug angehalten haben.

Wenn wir heute Raphaels vierhundertjährigen Geburtstag feiern, erinnern wir uns seiner mit Dankbarkeit. Wie arm sind wir und wie bedürftig. Aus wie wenigen Händen empfängt die Menschheit ihre geistige Nahrung. Raphael steht in der Reihe ihrer größten Wohlthäter. Das unbegreifliche beinahe

bleibt die stets von vorn beginnende Arbeit, mit der er seine Werke zu reinerer Form zu erheben trachtet. Es ist als habe er voraus gewußt, von wie unschätzbarem Werthe diese Mühe für die Menschheit sei. Denn, um es zu wiederholen, über alle Erdtheile sind die Anschauungen jetzt verbreitet, die er geschaffen hat. Wollten wir sie fortdenken, so würden die Wände unserer Häuser um einen Theil ihres edelsten Schmuckes und unsere Phantasie um einen Theil ihrer erhebendsten, freundlichsten und unschuldigsten Besitzthümer beraubt sein.

XVI.

Italienische Portraitbüsten des Quattrocento.

1883.

Mit der Begründung des „Jahrbuches der preußischen Kunstsammlungen“ war ein erster Schritt gethan, die k. Museen zum Ausgangspunkte einer in ihnen selbst domicilirten wissenschaftlichen Thätigkeit zu machen. Die Herausgabe der vorliegenden Festschrift ist ein zweiter Schritt in gleicher Richtung. Nicht der Generaldirector oder der Director einer Abtheilung, sondern „die Beamten der k. Museen“ geben eine wissenschaftliche Abhandlung heraus und erheben sich dadurch zum Range einer Körperschaft mit gelehrten Zwecken. Eine ebenso natürliche als erfreuliche Entwicklung, die aber doch kaum stattgefunden hätte wenn nicht besondere Kräfte den Anstoß gäben. Der Titel der prachtvoll ausgestatteten Schrift lautet: „Ihren kaiserlichen und königlichen Hoheiten dem Kronprinzen und der Kronprinzessin des Deutschen Reiches und von Preußen zum 25. Januar 1883 ehrfurchtsvoll zugeeignet von den Beamten der königlichen Museen zu Berlin. Italienische Portraitsculpturen des 15. Jahrhunderts in den königlichen Museen zu Berlin herausgegeben von Wilhelm Bode.“

Von der Behandlung eines archäologischen Themas also

ist abgesehen worden. Der Gegensatz moderner und antiker Kunstgeschichte als in Betreff der bei ihrer wissenschaftlichen Betrachtung anzuwendenden Methode verschiedenartiger, erst zu versöhnender Elemente, existirt für die k. Museen nicht. Der gemeinsame praktische Betrieb in demselben Hause hat längst klar werden lassen, daß die gesammte europäische Kunstproduktion, von den ältesten Zeiten bis auf die heutige, nur ein einziges Arbeitsfeld biete. Die vorliegende Abhandlung liefert recht den Beweis, wie unmöglich es sei, einzelne Theile dieses großen Gebietes für sich zu behandeln. Kein Phänomen ist scheinbar so abgeschlossen als die Produktion italienischer Portraitbüsten des Quattrocento, und doch bei ihrer Betrachtung kein Abschluß möglich ohne die verschiedenen Epochen der Portraitproduktion von den griechischen Zeiten ab in Vergleich zu ziehen. Vom griechischen zum etruskischen Bild übergehend, gelangt der Verfasser der vorliegenden Abhandlung zum toscanischen. Wer wollte den organischen Zusammenhang all der Werke läugnen, die, in Originalen und Nachbildungen von demselben Museum umschlossen, zum Herausspüren ihrer Verwandtschaft immer von neuem einladen? Die ältesten weisen zuweilen auf die neuesten hin*).

War die Herausgabe der italienischen Portraitbüsten des Quattrocento**) also ein glücklicher Gedanke, so war er zugleich ein nahe liegender, da der Besitz der k. Sammlung an ausgezeichneten Werken die hier in Betracht kommen konnten, längst gemeinsame Publicirung und Bearbeitung forderte. Dr. Fried-

---

*) Die ältesten Portraits die wir kennen, die ägyptischen aus den ersten Dynastien, haben ein naturalistisches Element, das an unsere heutige Auffassung erinnert.

**) Mir scheint die Bezeichnung „Quattrocento" vorzuziehen, da man sie im Gespräche stets gebraucht und da die Bezeichnung „15. Jahrhundert" doch immer die Verwechslung leicht macht, als sei vielmehr vom Cinquecento die Rede (für das ich in meinen Vorlesungen die Bezeichnung „Zeitalter der Reformation" anwende).

länder war mit der Herausgabe unserer italienischen Medaillen im Jahrbuche vorausgegangen. Auch er hatte die hervorragendsten Stücke ausgewählt und in ausgezeichneten Abbildungen vorgeführt. Dr. Bode konnte bei den Portraitbüsten in diesem Betreff noch weiter gehen: jede ist in der Manier wiedergegeben, wie ihre Eigenthümlichkeit sie zu bedingen schien: die runden Marmorwerke in Heliogravüren, die Basreliefs in Kupferstichen, die Terracotten in Radierungen, die Bronzen wieder im Stich. Unter sämmtlichen Abbildungen nicht eine, die als Kunstwerk an sich betrachtet nicht ihren besonderen Werth hätte.

Die einleitenden Worte, mit denen die Abhandlung beginnt, gehen aus von jenen zum Gemeingut gewordenen Gedanken Jacob Burckhardt's über die frühe Ausbildung der Individualität im neueren Italien und über die Begierde nach Ruhm als Hauptantrieb zur Ausbildung der Portraits. Dante wird für den ersten erklärt, der, mit seinem Gedichte wie mit der eignen Person, als eine großartige Verherrlichung der auf das Individuelle gerichteten Energie der Italiener dastehe. Von Dante ab finde eine constante geistige Fortentwicklung bis zum Quattrocento statt. Ich will dem nicht widersprechen, aber es stehen mir die Dinge nicht so glatt vor Augen. Ich meine, daß auch Burckhardt bei seiner Theorie des literarischen Portraits im Bereiche der italienischen Renaissance nicht weit genug zurückgreife. Der innige Zusammenhang des Italiens der Renaissance mit dem Italien der antiken Zeiten scheint hier nicht so stark in Anschlag gebracht zu werden, als es sollte.

Die großen Autoren der alten Latinität sind von keiner der nach ihren Zeiten eintretenden Generationen zu den Todten gerechnet worden. Immer hat es, von den Zeiten des Augustus bis zum Quattrocento, Kreise in Italien gegeben, die die lateinische Sprache als eine lebende einander überlieferten, und Dante, besonders aber Petrarca, betrachteten sich in demselben Sinne als lateinische Autoren, als die Kaiser in sich die Con-

tinuität des römischen Imperiums empfanden. Aber doch erst im Quattrocento fand die plötzliche Verbreiterung dieser Kreise statt, die zu jenem Wiederaufleben antiker Gedanken und Gesinnungen und jener Nachahmung antiker Formen führte, wovon jeder weiß der die neuere Geschichte kennt. Mir scheint, daß für den scharfen Blick, mit dem wir in Italien besonders in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento das Individuelle erfaßt sehen, nicht nur die vorausgehende Arbeit der Trecentisten, sondern auch die Schule des Alterthums als direkt erziehendes Element zu betrachten sei.

Die römischen Schriftsteller sehen wir das Geschehene auf die Persönlichkeiten zurückführen, ihre Geschichtsschreibung löst sich zuletzt auf in Biographien. Cicero bereits ist da am lebendigsten, wo er Individualitäten zergliedert oder aufbaut, Livius geht am liebsten aus von den Charakteren, Tacitus schwelgt in der literarischen Portraitirung der Individualitäten, aus deren Contact die römische Geschichte seiner Zeit für ihn zu bestehen scheint, Plinius schwatzt in den Briefen da am behaglichsten, wo er die mittelmäßigen Particuliers des kaiserlichen Roms charakteristisch auftreten läßt, Plutarch und Lucian kennen nichts anderes. Die Italiener des Quattrocento, denen diese Dinge wie Neuigkeiten geboten wurden, begegneten jetzt in einer unendlichen Reihe klar dargestellter Lebensführungen nur ihren eignen Erfahrungen. Das waren ja alles Leute, welche gehandelt hatten wie sie selber handelten oder zu handeln wünschten! Adel und Bürgerthum erkannten aus den Büchern ihrer Vorfahren in den mannigfaltigsten Nüancen gleichsam die eigene neueste Existenz wieder, als würden längst vergangene Zeiten nun zum zweitenmale durchlebt. Machiavelli's Dekaden des Livius stellen sich dar als eine Exemplificirung der florentinischen Geschichte im Lichte gleicher Situationen der alten römischen Republik.

Dante hatte seiner Zeit noch nichts davon gehabt. Freilich

finden wir in den Schriften der Scholastiker die Aussprüche antiker Autoren, deren Geist zum Nutzen der christlichen Gelehrsamkeit ausgebeutet wurde, allein ihre Schriften waren zu unzähligen Citaten zerrissen, aus denen ein Zusammenhang ihrer Denkweise nicht zu schöpfen war. Dante kannte noch nichts von der antiken Kunst, das Portrait des Einzelnen zu formen. Seine Menschenschilderung geht aus vom Begriffe der Körperschaft, innerhalb deren der Einzelne seiner bürgerlichen Stellung und seiner Denkweise nach in Dante's Zeiten noch unterging. Die Partei überbot den Einzelnen. Dante schildert die Massen. Die „Florentiner" bilden eine Gesammtheit für Dante, an deren Tugenden und Lastern der Einzelne Antheil zu haben gezwungen ist. Wo er Himmel und Hölle darstellt, ruht sein Blick stets auf dem Gefühl derer, von denen sie erfüllt sind. Das Leiden und die Seligkeit der Einzelnen verschwimmt mit dem der Anderen. Francesca von Rimini und ihr Geliebter lösen sich auf Momente nur von dem Zuge der Verdammten ab und verschwinden dann wieder in ihm, der wie abgefallenes dunkles dürres Laub im Sturme weitergetrieben wird. Beatrice ist nicht denkbar ohne die himmlischen Schaaren, durch die sie Dante geleitet. Und in demselben Sinne finden wir bei Giotto den Einzelnen nur als Theilnehmer großer Ereignisse dargestellt. Dante's Portrait selber war für Giotto nur denkbar indem er ihn unter anderen Florentinern einhergehend darstellt.

Auch die auf Dante und Giotto folgenden Generationen sahen und empfanden so. Petrarca noch fehlte der Blick für das Individuelle. So wenig wie Dante, weder in der Vita nuova noch im Paradiese, Beatrice zu einer im Sinne des Portraits greifbaren Persönlichkeit zu gestalten gewußt hatte, ist es Petrarca mit Laura gelungen, deren schattenhaftes Dasein den Versuchen der Neuern, einzelne Züge als biographisches Material um einen realen Kern zu sammeln und daraus ein lebendes Wesen in historischem Sinne zu bilden, ausweicht. In ver-

schwimmenden Umrissen erscheinen die Gestalten, allegorische und reale sind oft kaum zu unterscheiden. Sogar dem so real scheinenden Boccaccio kann nicht nachgesagt werden, daß in eigenthümlichen Charakterentwicklungen der Umschwung seiner Erzählungen liege. Allgemeine Typen des italienischen Lebens unter immer anderen Namen treten uns bei ihm entgegen. Ohne diese Namen und ohne die zufällig immer anders sich wendenden Abenteuer wären es lauter Brüder und Schwestern derselben Familie: in derselben Kleidung nebeneinander aufgereiht, würden sie sich nicht unterscheiden lassen.

Eine allmälige Entwicklung aus der Vergangenheit zu der ganz anders gearteten Anschauungsweise des Quattrocento läßt sich nicht verfolgen. Der Umschwung trat plötzlich ein. Unvermittelt erheben sich neben Ghiberti, dem großen Nachfolger der Kunst des Trecento, in Florenz Donatello und Luca della Robbia, erfüllt vom Geiste jenes scharfen Realismus und mit der entschiedenen Tendenz, nicht das Schöne, sondern das Charakteristische darzustellen. Der Geist, von dem die neue Schule getragen wird, ist der der Antike: nicht aber der der antiken bildenden Künstler, von denen damals noch so gut wie nichts zu Tage stand, sondern der antiken Autoren, die die Welt jetzt von ganz neuer Seite zeigten.*)

Der Begriff des Quattrocento, als einer Epoche mit eigenem geistigen Leben für sich, deckt sich nicht ganz mit dem chronologischen Begriffe. Die ersten Jahrzehnte gehören noch dem vorhergehenden Jahrhundert. Erst nachdem man das Alterthum neu in sich aufgenommen hatte, beginnt für die Welt des Quattrocento, als des Jahrhunderts das dem der Reformation vorausging, die besondere Auffassung der Dinge, die dem Individuum eine neue Stellung anwies. Dem Einzelnen wird jetzt gestattet,

---

*) Ghiberti ging auf antike Bildhauerwerke zurück, wie er selbst berichtet. Brunelleschi studirt nur die antike Architektur. Bei Donatello deutet nur weniges auf Studium der Antike hin.

sich als abgetrennt von allem was sonst existirt, ja, im Gegensatze dazu zu denken. Das Portrait, das eine bestimmte Persönlichkeit und weiter nichts als diese geben will, wird möglich. Die Büsten und Statuen auf Gräbern, die auch dem früheren Jahrhundert nicht fehlen, bilden nur scheinbare Ausnahme, denn diese Todtenbilder schlossen sich in den Kirchen, oder wo sie sonst stehen, der marmornen Gemeinde an, die hier bereits heimisch war: sie ordneten sich einem großen Ganzen unter, von dem sie aufgenommen werden. Beim Portrait des Quattrocento aber handelt es sich um die Lebenden: Männer und Frauen in voller Energie für sich allein, nichts als das Individuum, so einfach und so treu als möglich abgespiegelt. Allerdings scheint es, daß die liebste und natürlichste Art, sich abbilden zu lassen, auch jetzt noch die blieb, daß man sein Portrait, allein oder zusammen mit Genossen oder mit der Familie, in nebensächlicher Position herstellen ließ und daß der Heilige oder die Madonna oder die allegorische Persönlichkeit, in deren Anbetung oder Verehrung man erschien, die Hauptsache bei dem Gemälde blieb. Die Schüchternheit gleichsam, mit der einzelne Kunstwerke, die nichts als Träger von Portraitähnlichkeit Lebender sein wollen, anfangs sich hervorwagen, erhöht den Reiz dieser Werke. Wie Donatello, auf dessen starke Eigenthümlichkeit die künstlerische Neuigkeit vielleicht einzig und allein zurückgeführt werden darf, selbst sich hier entwickelte, wäre Gegenstand einer schönen Untersuchung. Seine frühesten Werke zeigen ihn noch befangen in früheren Anschauungen. Schade ist, daß Masaccio's Arbeiten, soweit sie Darstellung von Portraits enthalten haben (die Prozession in Sta. Maria del Carmine) meist vernichtet sind. Verglichen müßte auch werden, wie an anderen Stellen als in Florenz, im Deutschen Norden besonders, das individuelle Portrait emporkam und in wieweit gegenseitige Beeinflussung hier statt fand. Bis hier genauere Untersuchungen zu neuen Resultaten geführt haben, ist es erlaubt, mit Dr. Bode anzunehmen, daß,

wie bei dem Emporkommen der Kunst des Nicola Pisano der Fall gewesen war, auch jetzt wieder die Sculptur die Führung übernommen und der Malerei den Anstoß gegeben habe.

Wie dem nun sei: das gemalte, gemeißelte und modellierte Portrait des Quattrocento ist als Erscheinung für sich eine kunstgeschichtliche Thatsache. Was uns am meisten daran sowohl erstaunt als anzieht, ist die Genauigkeit, mit der die Künstler das gemein sichtbare wiederzugeben trachten. Die Vorliebe für das Profil leitet zu dem Gedanken, daß auch antike Medaillen, geschnittene Steine und Cameen ihren Antheil an dieser Auffassung hatten. Völlig unbeirrt von dem Gedanken, als könne irgend jemand daran gelegen sein, ein Bildniß vom Künstler zu empfangen, das seine Züge anders als deren wirklicher Formation entsprechend darstellte, sehen wir Maler und Bildhauer mit unbefangener Derbheit im realen Sinne arbeiten. Das Individuum, nachdem seine Berechtigung anerkannt, sich zu geben wie es war, fügt sich der Nothwendigkeit, auch mit seinen Besonderheiten so zu erscheinen wie seine Gestalt war.

Diese Wahrhaftigkeit macht die Portraits jener Zeiten uns besonders verständlich. Der Geist, aus dem sie geschaffen wurden, hat fast etwas beneidenswerthes für uns. Uns alle belebt das Gefühl heute, als steckten wir im Zwange von Formen, die, inhaltslos zum Theil und werthlos, dennoch erhalten werden müssen, weil wir keine anderen an ihre Stelle zu setzen hätten. Im bürgerlichen Dasein des Quattrocento tritt uns ein energisches Volksleben entgegen, das in geschlossenen Formen sich einfacher und behaglicher bewegt zu haben scheint als das heutige. Das in sich begrenzte Gemeinwesen der italienischen Städte, das, so fest begründet, dem Einzelnen scheinbar so geringe Schranken auflegte, muthet uns an. Liebenswürdige Lebensbeschränktheit scheint dem 14. Jahrhundert gewährt zu haben, was uns mangelt. Was jenen Zeiten jedoch wirklich abging, liegt außerhalb unserer heutigen Erfahrung. Wir sind sosehr von

den unserem Jahrhundert eigenen menschlichen, oder sagen wir besser, humanen Gesinnungen erfüllt, daß wir die eiserne Tyrannei des Daseins von vor 400 Jahren weder ahnen, noch sie, wenn wir von den Dingen lesen, verstehen. Wir wissen nicht, mit wie rücksichtsloser Gewalt der Wille des Individuums zermalmt wurde, sobald es sich gegen die Mißbräuche seiner Zeit oder nur gegen die öffentliche Meinung auflehnte.

Dies also entgeht dem Urtheile des Publikums und es sprechen uns diese Zeiten und ihre Kunst an. Wir sind begeisterte Quattrocentisten. Man beachte, wie die Ornamentik der modernen pariser Architekten sich den bescheidenen Formen der frühsten italienischen Renaissance zuwendet. Mit welchem Stolze die Sammler Arbeiten Verrocchio's und Donatello's zeigen. Wer hätte sich vor 50 Jahren noch um Mino da Fiesole gekümmert, für dessen Büsten heute widerstandslos kolossale Preise gezahlt werden? Das gerade, was uns an Mino's Arbeiten entzückt: die Befangenheit und fast pedantische Gewissenhaftigkeit der Natur gegenüber, würde ein Interesse an seinen Arbeiten früher unmöglich gemacht haben. Wir übersehen die Dürre des Gefühls, mit dem er die Natur nachbildet, und es erfreut uns vielmehr das liebenswürdige dieser respectabel erscheinenden Beschränkung. Seine Büsten florentinischer Männer und Frauen wirken wie Blätter einer alten Chronik. Wir sehen eine unabhängige, gebildete, energische Gesellschaft sich unbefangen in sich selbst bewegen. Auf was für einem Halse sitzt das Haupt des Niccolo Strozzi nicht, dessen Büste Mino 1454 in Rom anfertigte, wo Strozzi in der Verbannung lebte und wo er auch, wie die Inschrift seines Grabdenkmals in Sta. Maria sopra Minerva besagt: die sehnsuchtsvollen Blicke nach seiner Vaterstadt gerichtet, gestorben ist.*) Damals war der Palast in

---

*) S. 16. Roma mihi tribuit tumulum, Florentia vitam.
Nemo alio vellet nasci et obire loco.

Florenz, den aufzuführen Niccolo die Reichthümer gesammelt hatte, welche er seinen beiden Neffen hinterließ, noch nicht begonnen worden, derselbe Palast, aus dem heraus seine Büste jetzt nach Berlin verkauft worden ist. Zugleich mit der Büste jener schönen Marietta Strozzi, die Desiderio da Settignano arbeitete. Desiderio steht auf gleicher Stufe mit Mino, daß man beider Männer Arbeiten als die einer einzigen Persönlichkeit zusammenwerfen könnte. Die Heliogravüre hat diese Büsten in vorzüglicher Weise wiedergegeben. Marietta Strozzi ist recht der Typus einer florentiner Frauenschönheit jener Zeit. Was unter die Begriffe fein und vornehm fällt, ist diesem Kopfe eigen. Dasselbe kann von der anderen, im Museum nicht weit von ihr stehenden Büste einer Florentinerin in noch jugendlicherem Alter gesagt werden. Angenehm aber oder liebenswürdig, — oder wie man nun die Fähigkeit benennen will, die das Portrait einer schönen Frau eigentlich haben sollte: uns mit jenem verwandtschaftlich zutraulichen Gefühle zu erfüllen, das Schönheit erweckt, als sei sie für den zumeist geschaffen der sich zumeist von ihr angezogen fühlt, — erscheinen diese Damen nicht. Hochgeborene Damen, die in die Schicksale ihrer Familien und der Stadt mit offnen Augen und Ohren hineinwachsen und am Glück und Unglück der Ihrigen energisch theilnehmen. Man lese, wie Marietta Strozzi von Kind auf hin- und hergeworfen wird. Die gesenkten Augenlieder scheinen die Blicke absichtlich verhüllen zu wollen, und die Lippen sich so fest zu schließen, um nichts zu sagen was falsch ausgelegt werden könnte*).

Der Mann also, der sich der künstlerischen Richtungen des Quattrocento bemächtigte, um sie in seiner Weise denen des Cinquecento zuzuleiten, war Donatello. Er überbietet die andern um sich her; wenn wir nur genauer zusehen, selbst Verrocchio. Er gründet die realistische Schule, aus der Michelangelo her-

*) XV. Ess. N. F., 364 f.

vorgegangen ist. Einem dieser Schüler denn auch wohl sind die beiden Bronceköpfe zuzuschreiben, mit denen unsere Abhandlung in Besprechung der Berliner Besitzthümer anhebt, zwei Büsten, die alles übertreffen, was Mino oder Desiderio und andre ihres Schlages zu schaffen im Stande gewesen wären. Beide Köpfe dieselbe Person darstellend, aber in verschiedenen Lebensaltern. Der eine roh und rauh und ohne Ueberarbeitung, wie er, bei vielleicht verfehltem Gusse, aus der Form kam; der andere mit außerordentlicher Sorgfalt ciselirt. Dieser letztere zumal das schönste Stück seiner Art, das mir bekannt ist, dazu mit einer prächtigen Patina überzogen: ein höchst energisches Gesicht auf gewaltigem Nacken, mit einem Lorbeerkranze um den kurzgeschorenen Kopf, dessen Blätter jedoch nicht aufmodellirt, sondern beim Ciseliren in das ganz kurzgeschorene Haar ornamental eingravirt sind. Dr. Bode hält die Arbeit für florentinisch, worin ich ihm beistimme, glaubt deßhalb aber auch einen Florentiner in ihr suchen zu müssen, was mir nicht so unbedingt nöthig scheint. Denn florentinische Arbeit beherrschte damals Italien und weder Donatello's Gattamelata, noch Verrocchio's Colleoni, sind weder Florentiner gewesen, noch ihre Statuen in Florenz aufgestellt worden.

Der Berliner Kopf in seiner zwiefachen Redaction gehört gleichfalls einem der fürstlichen Mieths-Feldherren des Quattrocento an. Das in eigenthümlich vorspringenden Zügen sich darbietende Antlitz läßt über die Persönlichkeit seines einstigen Inhabers keinen Zweifel übrig. Portraitirt ist in ihm der um die Mitte des Jahrhunderts in florentinischen Diensten wirksame (mit einer brandenburgischen Prinzeß vermählte) Markgraf Lodovico Gonzaga. Friedländer hat unter den Medaillen Vittore Pisano's diejenige publicirt,*) welche Lodovico Gonzaga als Capitaneus armigerorum, auf der einen Seite den Kopf, auf

---

*) Jahrb. der preuß. Kunstsamml. S. I, S. 107.

der anderen die ganze Gestalt zu Pferde, darstellt. Hier finden wir den Markgraf noch in jugendlicherer Auffassung, in den Hauptformen denen der beiden Büsten aber doch schon entsprechend. Entscheidend sind für diese jedoch Mantegna's Fresken in der Camera dei Sposi in Mantua*), auf denen wir Lodovico zweimal portraitirt finden. Eines dieser Portraits giebt den Kopf des Markgrafen streng im Profil und dieses entspricht völlig dem der beiden Bronzeköpfe, zumal dem nicht ciselirten, sobald wir ihn genau in dieselbe Stellung bringen**). Der ciselirte Kopf, der den Markgrafen als alten, gedrückten Mann darstellt, scheint erst kurz vor seinem Tode, vielleicht erst nachher ausgeführt worden zu sein. Vielleicht auch um in Florenz aufgestellt zu werden. Denn heute noch bewundern wir in Florenz den auf Lodovico's Kosten dort ausgeführten Choranbau von Sta. Maria Annunciata, zu dem der Marchese einen Theil der ihm von der Stadt geschuldeten Gelder anwies***). Warum könnte man an dieser Stelle nach dem Tode des Fürsten nicht seine Büste aufgestellt haben? Der man, um ihn als siegreichen Feldherrn zu ehren, einen Lorbeerkranz um den Kopf graviren ließ? Eine Auszeichnung die bei Lodovico selbst sogar auch sonst vorkommt.

Vergleichen wir die ciselirte Büste mit Mantegna's Portrait in Mantua, so zeigt sich, daß das Alter bei Lodovico plötzlich hereingebrochen sein mußte, das die kräftigen Züge verfeinerte, die Linien verschärfte und die Wangen schmal werden ließ. 1414 geboren, ist Lodovico nur 64 Jahre alt geworden. Pisano

---

*) Crowe und Cavalc. übers. von Jordan V. S. 407.

**) Noch genauer entspricht dem nicht ciselirten Kopfe eine von Friedländer nachträglich publicirte geprägte Medaille Lodovico's aus dessen früherer Zeit, in „Die geprägten Medaillen des fünfzehnten Jahrhunderts 1390—1460. Berlin 1883.“ Die Fresken der Camera dei Sposi hat Naya photographirt. Eine Abbildung in Holzschnitt im Jahrb. d. preuß. Kunstſ. Heft I, d. 4. Bandes.

***) Vasari (Lemonnier), wo auf Gaye verwiesen ist.

hätte ihn auf der Medaille um 1450, wo Gonzaga in florentinischen Diensten stand, vor dem 40. Jahre also abgebildet; Mantegna und die nicht ciselirte Büste gäben ihn wie er zwischen 1471 und 74 etwa aussah: in den vier letzten Jahren seines Lebens, das 1478 abschloß, hätte sich dann die Veränderung vollzogen, die die ciselirte Büste darstellt. Schon 1475 muß das Alter so über Lodovico gekommen sein, denn eine Medaille des Meliolus von 1475 läßt ihn bereits etwas gebückt erscheinen*). Der Zufall hat die beiden Bronzeköpfe in Berlin endlich an ein und dieselbe Stelle geführt, wo sie einander gegenüberstehen.

Eine Marmorbüste aus dem Quattrocento jedoch besitzt das Museum, die noch höheres Interesse bietet, nicht der Arbeit, sondern der dargestellten Person wegen. Auch bei ihr ist diese erst durch den Vergleich mit Medaillen festgestellt worden. Anfangs wurde der kolossale Marmorkopf Papst Paul dem Zweiten zugeschrieben, heute jedoch wird anerkannt, daß Alexander Borgia dargestellt sei**). Meine weitere Vermuthung dagegen, die Büste könne von Pollajuolo herrühren, finde ich nicht aufgenommen. Ich wüßte noch immer keinen anderen Bildhauer namhaft zu machen; für Paolo Romano ist die Auffassung zu fein und die Behandlung des Marmors zu frei. Als das erstaunlichste an dem Werke erscheint mir, daß es nicht, wie durchgängig die Büsten des Quattrocento, auch wenn sie über Lebensgröße gegeben werden, in einfacher Lebensgröße gedacht worden ist, sondern daß es von Anfang an kolossal concipirt war. Brutale körperliche Kraft spricht aus dem Werke uns an. Als habe es jemand geschaffen, der Borgia zu übersehen im Stande war.

---

*) Abgebildet im Kataloge der Sammlung Fillon, Nr. 196.

**) Vgl. L. M. A. 3. Aufl. I, S. 155 und die dazugehörige Anm. 23, sowie 4. Aufl. I, S. 168 u. Anm. Schon vor zehn Jahren wurde zugegeben, daß Al. Borgia die richtige Bezeichnung sei, trotzdem aber die falsche nicht entfernt. Jetzt ist die richtige angebracht worden.

Kolossal nach florentiner Art dagegen ist unsere Büste Lorenzo des Großen. Auch sie die Verkörperung einer gewissen brutalen Kraft. Nach dem, was die Geschichte von Lorenzo berichtet: von seiner Liebenswürdigkeit und Gewandtheit, seiner herablassenden Güte und seinen dichterischen Gaben, würde man ihn sich anders vorstellen als seine Portraits ihn zeigen. Ein starker, starrer Nacken und eiserne Kinnladen, lauernde Augen und etwas unerbittliches im Ausdrucke. Mit dieser Arbeit sind wir zu den gemalten Terracotten gelangt.

Die gebrannten Thonbilder zeigen die Stärke der portraitirenden Kunst im Quattrocento. Sie und die Wachsbilder (immaggini) entsprachen der bürgerlichen Einfachheit des Jahrhunderts; vom Künstler konnte in flotter Wiedergabe der Natur mehr als in jedem anderen Stoffe geleistet werden. Hier arbeitete er am unbefangensten. Die sorgfältige Glättung des Marmors wurde nicht verlangt. Nichts bringt den Anblick der zufälligen Erscheinung eines Menschen so überraschend wirklich hervor als ein gemaltes Bildniß von gebranntem Thon. Was bei Marmor und Bronze durch unendliche Arbeit, bei vorsichtig langsam fortschreitender Vollendung schließlich doch vielleicht nur zum Theil erst hervorgebracht wird, gewährt beim Thon ein Druck des Fingers. Wir bewundern die unbeschreibliche Grazie, in der die fast zahllosen Terracotten der griechischen Gräber die Gestalten von Frauen im kleinen wiedergeben. Diese Figürchen setzen uns in alltäglichen Verkehr mit der griechischen Blüthezeit. Das Leben selbst scheint daraus zu sprechen. Sitzen, Gehen, Tanzen, Bewegungen der Arme oder des Halses, mit wunderbarer Beobachtungsgabe aufgefaßt und mit kaum bewußt arbeitenden Fingern geformt, verrathen, daß unsere Ansicht von der das alte griechische Volk belebenden Anmuth keine Täuschung sei: wie der Rhythmus, der aus der Sprache herauszutönen scheint, auch aus jeder Bewegung des Körpers damals herausklang. Für Florenz gewähren die Arbeiten der Familie della

Robbia etwas ähnliches. Ich frage, ob die Begegnung der Maria mit Elisabeth, die Luca della Robbia für Pistoja arbeitete, so unschuldig vornehm in irgend welchem anderen Material darstellbar gewesen wäre. Was einer geistreichen Skizze oft so überreichen Inhalt verleiht: daß sie als momentane Niederschrift des eben hervorspringenden Gedanken ihn reiner empfängt und wiedergiebt als der peinlichste Fleiß vermöchte, giebt auch den Terracotten diesen bewunderungswürdigen Lebensinhalt.

Auf die Niederschrift eines künstlerischen Gedankens im Augenblicke der Entstehung kommt es zumal bei Künstlern an, die übrigens nicht zu den allerersten gerechnet werden können. Das Talent eines Künstlers äußert sich in seinen Arbeiten nicht überall gleichmäßig. Im zufälligen Nachlasse, in dem allerlei, das sich beim Lebensabschlusse eines Malers in seinen Mappen, oder Besitze seiner Freunde und Verehrer findet, begegnet uns oft ein seltsamer Gegensatz: wo es sich um eigene Erfindung handelt, tritt das unzureichende der Begabung hervor, die Naturstudien dagegen zeigen die glücklichste Hand. In ihnen erscheint derselbe Mann, dessen eigene Erfindungen interesselos sind, von genialer Frische. Es ist, als habe die völlige Abwesenheit der Absicht, etwas anderes zu erstreben als Wiedergabe des momentanen zufälligen Anblicks, das Auge geschärft und der Hand jene anmuthvolle Sicherheit gegeben, die solche Skizzen nach der Natur oft zu den werthvollsten Documenten für die eigentliche Begabung eines Künstlers macht. So darf es nicht wundern, daß von jenen florentiner Arbeitern in Terracotta, die nicht einmal ihren Namen auf die Arbeit setzten, Dinge geleistet werden, die bedeutenden Bildhauern in Marmor nicht so gelangen. Michelangelo soll vor Begarelli's Terracotten ausgerufen haben: wehe den antiken Statuen, wenn dieser Thon zu Marmor würde! Wohl nur erfunden, aber sehr bezeichnend. Die Terracotten übertreffen in getreuer Wiedergabe des Wirklichen unsere Photographien, die nie die Bewegung selbst, son=

dern den wie in plötzliche Erstarrung gebrachten momentanen Anschein bieten. Die Terracotten gewähren Künstlern von übrigens durchschnittlicher Begabung die Möglichkeit, innerhalb einer kurz bemessenen Begegnung mit der Natur das ganze Feuer ihrer Auffassungsgabe aufflammen zu lassen und das Werk zu vollenden ehe die Flamme heruntergebrannt ist. Mit wie lebensvollen Sculpturen würden unsere heutigen Ausstellungen bevölkert sein, wenn man einem Bildhauer zuweilen das was er bei der ersten Sitzung in den ersten drei oder vier Stunden zusammengeknetet hat, nun aus den Händen reißen dürfte! Denn nur Meister hohen Ranges wissen den Eindruck des ersten schöpferischen Zusammentreffens mit der Natur im Verlaufe der Arbeit immer von neuem wie beim erstenmale zu empfangen und zu steigern. Von solchen Terracotten des Quattrocento besitzt die Berliner Sammlung eine schöne Reihe, die in besseren Räumen aufgestellt noch anders wirken würde. Durchaus passend war es, diese Stücke in Radirungen zu reproduciren. Keine der modernen künstlerischen Manieren steht dem Modelliren von Thonbildnissen so nahe als die Radirung. Die Hand des schaffenden Künstlers, der auch bei der Radirung das Werk gleich so wie es bleiben wird, in Angriff nimmt, tritt in ähnlicher Weise hervor. In jedem Striche wird vom Radiren die flüchtige Laune einer glücklichen Stunde im Verkehr mit der Natur ausgenutzt. Mit der Besprechung der Terracotten schließt die Abhandlung. Am Ende kommt der Verfasser auf die Gesammtentwicklung des Portraits innerhalb der europäischen Kunst, mit der begonnen worden war, noch einmal zurück.

Daß die Griechen, bei denen wir in den frühesten Zeiten schon eine so große Fähigkeit bemerken, neben der Darstellung des Idealen auch das gemein sichtbare genremäßig nachzubilden, nicht reale Portraits hätten schaffen können, die auf gleicher Höhe mit ihren anderen plastischen Schöpfungen standen,

ist kaum zu denken. Offenbar haben sie da, wo solche Portraits zu fehlen scheinen, nicht etwa nicht gekonnt sondern nicht gewollt. Es widerstrebte ihnen, nachzubilden was das Antlitz eines bedeutenden Menschen an zufälligen Eigenheiten in Abweichung von der idealen Grundform aufwies. Die griechischen Portraits suchten diese Abweichungen mehr anzudeuten als wiederzugeben. Wie sehr die griechischen Künstler in früher Zeit schon gekonnt hätten, wenn sie gewollt hätten, zeigt die Art, wie in dem einen Giebelfelde des Tempels von Olympia einige Köpfe gearbeitet worden sind. Die Absicht ist erkennbar, die Nebenfiguren als solche dadurch zu bezeichnen, daß ihnen individuelle Physiognomie verliehen wurde. Die hier sichtbare Fähigkeit, verschiedengestaltete Köpfe darzustellen, erlaubt den Schluß, daß Werke dieser Art auch anderweitig zu finden waren und daß das in den alexandrinischen Zeiten ohne Zweifel fertig ausgebildete individuelle Portrait Vorgänger gehabt habe.

Es ist seltsam, wie sehr die uns bekannte Blüthezeit der griechischen Kunst und Literatur in Attika in Darstellung des Individuellen abweicht von der uns unbekannten Blüthezeit der griechischen Gedankenwelt, die durch Homer repräsentirt wird. Bei Homer beruht der Aufbau der beiden großen Gedichte auf dem Individuellen. Nicht blos Charakteren (Typen also von einer gewissen Allgemeinheit was die Details anlangt) begegnen wir hier, sondern auf Individualitäten beruht die Composition der Ilias und Odyssee. Wäre Achill nicht als Individualität das was er ist: verbände sich nicht die zarteste Empfindlichkeit mit brutaler Leidenschaft in seinem Wesen, so würde die Ilias unmöglich sein. Das blos abenteuerliche des Gedichtes tritt durchaus zurück sobald wir die handelnden Individualitäten in Betracht ziehen. Auf dem Contraste und der abwechselnden Herrschaft jener beiden Grundeigenschaften im Wesen des Achill beruht der Fortgang der gesammten Handlung, die soviel in sie verflochtene Gestalten übrigens mit sich fortreißt. Am

Schlusse der Ilias, da wo Priamos um den Leichnam des Sohnes bittet, streiten beide Strömungen am sichtbarsten in Achills Seele und indem wir die sanftere Empfindung endlich siegen sehen, ahnen wir den tragischen Untergang des Helden, dem nach so vollendeter Rache des Patroklos nun nichts mehr zu thun übrig geblieben wäre, das ihn in noch höherer Entfaltung seines Charakters erscheinen lassen könnte. In gleicher Weise, wenn auch nicht in gleichem Maße, entwickeln sich die anderen Helden des Gedichtes in dessen Verlaufe und es ist darauf die ungemeine Vertrautheit der Menschheit mit diesem Werke zurückzuführen: kein menschliches Wesen ist denkbar, dessen Seele von Homer nicht getroffen würde.

Welcher Cultur aber sie entsprungen seien, wissen wir nicht. Sie zeigen, daß in Zeiten, die von den unsrigen soweit entfernt sind, daß keine Nachricht aus ihnen zurückblieb und daß keine Kritik sie überzeugend zu reconstruiren vermöchte (wie Gestirne, die außerhalb des Bereiches unserer Ferngläser liegen), daß in diesen Zeiten schon die Erhebung des Individuellen zum Allgemeingültigen als die höchste Leistung schöpferischer Gedankenthätigkeit erkannt wird. Die zweite, uns bekannte Blüthezeit des griechischen Geistes, die in Attika zur Erscheinung gekommen ist, hat sich zu dieser Höhe nicht wieder zu erheben vermocht. Weder in den Tragödien des Aeschylos, noch denen des Sophokles oder gar denen des Euripides, treten bis zu den letzten Consequenzen ausgetragene, rein auf dem Individuellen beruhende Persönlichkeiten handelnd auf. Auch politisch ruhte der Schwerpunkt damals mehr in den Massen als in den Einzelnen. Vielleicht war die bildende Kunst ein Spiegel dieses Zustandes. Ich würde mich scheuen, dies auszusprechen, wäre ich nicht von ganz verschiedenen Seiten öfter auf diese Beobachtung geleitet worden. Bei den tragischen Dichtern handelt es sich um politische Zwecke, um Satzungen, gegen die verstoßen wird, um nationale Besonderheiten, deren allgemein menschlicher Inhalt uns

erst klar wird wenn wir sie studiren. Philoktet ist die einzige der Tragödien des Sophokles, die sich zu homerischer Klarheit erhebt, aber auch sie nicht durchgängig*).

Diese Unfähigkeit der athenischen Tragiker, einzig vom allgemein Menschlichen auszugehen, scheint auch der bildenden Kunst eigen gewesen zu sein und hat vielleicht verhindert, daß innerhalb ihrer Entwicklung bereits das einfache Bildniß hier zum Durchbruche kam.

Erst in der alexandrinischen Kunst gelangte das individuelle Portrait zu rascher Blüthe. Ideale Gestalten sogar sind jetzt naturalistisch concipirt worden.**) Diese alexandrinische Kunst ist es gewesen, aus der die ältesten Büsten und Statuen römischer Feldherren und Staatsmänner hervorgegangen sind und von der auch noch das Portrait der julischen Kaiserzeit beherrscht wird. Dann erst setzt die, in kahlerer Weise die ganz intime Aehnlichkeit hervorbringende Sculptur der späteren Kaiserzeit ein, die bis auf Gallienus ging, mit dem sie abbricht.

Unsere Abhandlung, die sich über diese Dinge allerdings nur in kurzen Sätzen ausspricht, will für diese römisch- oder italisch-nationale Kunst nun einen anderen Ursprung annehmen, indem die etrurischen Portraitterracotten als das Maßgebende aufgestellt werden. In ihnen — wenn ich Dr. Bode recht verstehe — sei das Product einer gleichsam am Boden haftenden Kunstübung zu erblicken, die nach langen Jahrhunderten im Genius der florentinischen Terracottenbildnißarbeiter wieder zum Leben erwachte.

---

*) Sophokles, statt die Individualität des Neoptolemos durch alle Instanzen durch zum Träger des Conflictes zu machen, bricht in der Entwicklung plötzlich ab, so daß wenn Herakles nicht erschiene diese Tragödie, die am reinsten beginnt, am unerträglichsten schließen würde.

**) In diese Epoche gehören z. B. die bis in die kleinste Muskelnüance ausgeführten Greisenköpfe der Dichter und Philosophen, unter denen der Homers hervorragt. Keine spätere Zeit hat das vom Geiste durch-

Daß die Etrusker das italische Kunstvolk gewesen, scheint unzweifelhaft, daß ihr Talent aber neben der in Italien so mächtigen griechischen Arbeit umfassendere Geltung zu erringen vermocht habe, müßte strenger belegt werden. Vor Jahren bereits hat Brunn, dessen tiefen Einblick in das Wesen künstlerischer Dinge ich immer von neuem bewundern muß, die Möglichkeit einer in Toscana am Boden haftenden künstlerischen Auffassung aufgestellt, indem er mit einem Sprunge über ein Jahrtausend hinweg das Wiederaufbrechen altetruskischer Anschauungen in florentinischen Kunstwerken vermuthete.*) Die eigenthümlich phantastischen Gestaltungen etrurischer Grabgemälde schienen Brunn in ähnlich phantastisch geformten Werken der Schule des Verrocchio, besonders wohl Botticelli's, sich nicht gerade zu wiederholen, beide Phänomena aber doch als zum Vergleich einladend dem Auge sich aufzudrängen. Dieser Gedanke vielleicht gab hier nun den Anstoß, für die Portraitterracotten der Florentiner an die alten Sepulchralterracotten der Etrusker zu denken. Mir scheint Donatello's eigenthümlicher Realismus eine näherliegende Quelle. Ich gestatte mir auf oben ausgesprochenes zurückzukommen: Donatello trat ein als der große Ghiberti den letzten, glücklichen, Versuch gemacht hatte, die Formen Giotto's mit denen der Antike neu zu beleben. Aber Ghiberti fand keinen Nachfolger. Donatello's und seiner Schule Auffassung der Natnr war eine andere. Man begann die menschlichen Glieder abzugießen und Bildnisse Verstorbener nach Todtenmasken zu arbeiten. Dessen nun bemächtigte sich Luca della Robbia's eigenthümliches Talent. Länger als hundert Jahre hat diese Blüthe des Terracottaportraits aber nicht gedauert. Festzustellen wäre auch, wenn diese Frage zum Aus-

leuchtete äußerste Alter eines Mannes so dargestellt. Höchstens daß Michelangelo in seinen Propheten ähnliches zu malen unternommen hätte.

*) Vulcenter Gemälde. Annali dell'Istituto, 1859, S. 325 ff. Monumenti IV, 31, 32.

trage gebracht werden sollte, in welchem Verhältnisse der Abhängigkeit die in den anderen Theilen Italiens in Terracotta thätigen Meister zu den Florentinern gestanden haben. Eine unserer schönsten Terracotten stammt aus Bologna: der edle Kopf eines Mannes in mittleren Jahren, den Dr. Bode dem Francesco Francia zuschreibt. Man müßte wissen, wie dieser Kopf sich zur übrigen Production Bologna's in dieser Richtung verhält. Ich glaube, das Bologna hier von Florenz abhängig war, aber es könnte doch an Jacopo della Quercia und an Siena gedacht werden. Auch in anderen Städten Toscana's wird früh schon in Terracotta gearbeitet*). — Weitere Publikationen der k. Museen geben ohne Zweifel Gelegenheit, auf diese Fragen zurückzukommen. —

Unsere Museen stehen nicht bloß als Aufbewahrungsstätten für Kunstwerke dem Publikum offen, sondern es sind mit der Art dieser Aufbewahrung Pflichten verbunden, deren Erfüllung allein erst die Bewilligung der großartigen Mittel rechtfertigt, die ihnen Jahr aus Jahr ein zur Verfügung gestellt werden. Die Museen sollen zu Regulatoren des nationalen Geschmackes werden.

Es waltet ein tiefgehender Unterschied zwischen dem Verhältnisse des heutigen Publikums zu Kunstwerken und der Art, wie in früheren Jahrhunderten gesehen und genossen und in Folge dessen von den Künstlern producirt worden ist. Ein Künstler des Quattrocento konnte sicher sein, wo auch sein Werk stand, daß es lange an seiner Stelle stehen und von immer neuen Generationen mit sich erneuender Kritik beurtheilt werden würde. Die kritischen Augen der Florentiner sahen von Geschlecht zu Geschlecht Jahrhunderte hindurch auf die ihre Stadt

*) In Arezzo z. B. Niccolò von Arezzo (Vas. III, 37 f.) arbeitete im Trecento bereits in Terracotta und gelangte früh nach Bologna.

schmückenden Werke der Maler und Bildhauer, und ermüdeten nicht, sie immer von frischem auf ihre innere Vortrefflichkeit hin abzuschätzen. Den Künstlern, die innerhalb dieser Kritik selbst emporkamen, war dies unerbittliche, nie zum Abschluß gelangende Urtheilfinden eine Schule, die keine andere hätte ersetzen können.

Unseren heutigen Künstlern und unserem Publikum wurde wenig in dieser Richtung geboten. Die Museen waren lückenhafte und unverstandene Anhäufungen von Arbeiten dem allgemeinen Gefühle fernstehender, in vergangenen Zeiten arbeitender Meister, die mit der heutigen Production kaum in Zusammenhang zu stehen schienen. Unsere eigene Production aber wurde uns selbst in den öffentlichen Kunstausstellungen in verwirrender Weise vorgeführt. Die hier sichtbaren Werke wurden später so gut wie nie wieder den Blicken derer geboten, die im Laufe weniger Wochen ein Urtheil darüber fällten. Der bei den Arbeiten früherer Jahrhunderte entweder nie wirksam gewesene, oder, wenn er durch einen Zufall eingetreten war, bald wieder vergessene „erste Eindruck" war heutigen Tages in den meisten Fällen maßgebend für den schaffenden Künstler, da Ruhm und Carrière und Gelderwerb von ihm abhingen.

Diesem ungesunden Verhältnisse treten unsere Museen mit immer größerer Wirkung entgegen. Ihre Aufgabe ist, die Masse des Publikums an langsamere Findung des Urtheils zu gewöhnen. Die Nationalgallerie, indem sie die besten Arbeiten der lebenden Künstler aufnimmt und eine langjährig sich wiederholende kritische Betrachtung möglich macht, giebt denen, die sie nun intimer kennen lernen, besser als früher Gelegenheit, sich ihrer anfänglichen Eindrücke zu erinnern und sich im Stillen die Frage zu stellen, wie weit sie früher richtig gesehen oder geirrt hatten. Den Künstlern ersten Ranges dagegen liegt in diesem neuen Verhältniß ein Antrieb, bei der Herstellung ihrer Arbeiten die denselben möglicherweise vorbehaltene ehrenvolle Zukunft in's Auge zu fassen. Wie manches vorher bewunderte

Werk hat mit der Zeit, und zwar verhältnißmäßig rasch doch wieder, bei einer unabgebrochenen Ausstellung seine Reize eingebüßt, und in wie manche, Anfangs schwerer zu verstehende Arbeit hat man sich allmählich hineingesehen und ihr innerer Werth ist langsam hervorgetreten. Das alte Museum dagegen tritt immer deutlicher als die Schatzkammer hervor, die das zusammenhält, was nun als Vorstufe der heutigen Kunst erkannt wird. Das Publikum wird auf eine gewisse historische Höhe gestellt. Es gewahrt, daß neben der politischen Entwicklung der Nationen eine künstlerische nebenherlaufe. Es lernt die Mittel kennen, mit denen die früheren Künstler wirkten, und kümmert sich um die Ziele der schaffenden Kunst in den verschiedenen Jahrhunderten. Diese Kenntniß zu vermitteln und zu erhöhen sind die an unseren Museen thätigen Beamten in einer Weise bemüht, die allgemeine Anerkennung findet und durch volles Vertrauen von Seiten des Publikums erwidert wird.

Bei der vorliegenden Publikation ist mit außerordentlicher Sorgfalt vorgegangen worden. Sie darf selber fast als ein Kunstwerk bezeichnet werden. Dieser Luxus bedeutet nicht etwa verschwendetes Geld. Kunstwerke, die der Veröffentlichung würdig erscheinen, sollten nur in würdiger Weise wiedergegeben werden. Nur die besten mechanischen Proceduren sollten angewandt, oder, bei freier Wiedergabe, die besten Künstler herangezogen werden. Je sorgfältiger ein Kunstwerk abgebildet wird. um so mehr entspricht die Abbildung ihrem Zwecke. Von unfähigen Händen rasch fertig gemachte, oder mit oberflächlichen Mitteln auf einen eleganten Effect hin gearbeitete Reproductionen ziehen die Originale herab. In dieser Richtung wird beim besten Willen oft das Unrichtige gethan. In Paris veröffentlicht man jetzt die Handzeichnungen des Louvre in Photolithographien. In überraschender Fülle und zu sehr billigen Preisen werden diese Kostbarkeiten dem Publikum angeboten: so gering aber zugleich in der technischen Herstellung, daß ihr Anblick den Be-

schauer irre führen muß. Ein einziges sorgfältig ausgeführtes Blatt würde bessere Belehrung bringen als Dutzende dieser dürftigen Abzüge, die bei Unwissenden den Glauben erregen, die Originale seien nicht anders beschaffen.

Die preußischen Museen gehen bei ihren Publicationen von dem richtigen Gesichtspunkte aus, daß nur das allerbeste gut genug sei. Schon bei den Heliogravüren, in denen die Medaillen des Quattrocento und des folgenden Jahrhunderts wiedergegeben worden sind, wurde nach mannichfachen Versuchen erst diejenige Methode der Wiedergabe gefunden, die der Schönheit und dem Werthe der Originale entsprach. Dieselbe Sorgfalt ist für die vorliegende Abhandlung maßgebend gewesen. Auch bei den das Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen begleitenden Illustrationen hält man an diesem Princip fest. Zu hoffen ist, daß in der Herausgabe solcher Schriften fortgefahren werde, deren Erscheinen den „Beamten der k. Museen“ sowohl als dem Publikum zur Ehre gereichen, auf dessen Empfänglichkeit gerechnet wird.

XVII.

Die Standbilder Alexanders und Wilhelms von Humboldt vor der k. Universität zu Berlin.

Mai 1883.

Ein Portrait hat das Bild eines Mannes zu geben, wie er in der Erinnerung der Mitlebenden sich gestaltet, eine Statue ihn darzustellen, wie er in der Phantasie der Nachwelt gleichsam auferstehen und fortleben soll. Bei einem Portrait dürfen wir darauf achten, daß nichts ausgelassen werde, dessen Abwesenheit beim Vergleiche mit dem Originale sich als ein Minus konstatiren ließe; bei Statuen aber, die nur als die körperliche Hülle der geistigen Kraft eines Mannes dastehen, darf der Künstler uns nicht mit individuellen Zufälligkeiten behelligen. Wie unnütze Schriftschnörkel würden sie nur Raum einnehmen ohne den Inhalt zu erhöhen. Statuen haben nichts zu thun mit den Launen der Natur. Ich erstaunte, an einer der kolossalen Bildsäulen, die das dankbare Italien Cavour errichtet hat und die dieses selbst in idealer Gestalt zu seinen Füßen erscheinen läßt, die Warze zu finden, die der Graf Cavour einst zwischen Kinn und Wange gezeigt haben muß. Ein erzenes Bildniß, das in übermenschlicher Größe Italien zu sagen hat, daß es diesem Manne Einheit und neues Leben verdanke, hat nur soviel persönliche Aehnlichkeit zu wahren als unentbehrlich ist, um die großen

Linien der Gestalt zu schaffen, in der Cavour in's Herz des Volkes eingeprägt werden muß. Je weiter wir uns von einem solchen Manne entfernen, um so einfacher wird sein Umriß.

Es scheint, als wirke Alexander von Humboldts Persönlichkeit auch jetzt, fast 25 Jahre nach seinem Tode, noch so durchdringend, daß die Erinnerung an ihn, wie er unter uns lebte, das Eintreten dieser Vereinfachung verzögere. Man meint, alle, die zu seiner Bildsäule emporsahen, müßten ihn noch gekannt haben, den gebückten uralten Mann, der durch Liebenswürdigkeit den Tod zu verhindern schien, die Hand nach ihm auszustrecken. Ebenso frisch scheint noch in unserm Gedächtnisse zu sein, wie nach seinem Tode im Urtheil über ihn ein Umschlag eintrat. Allmählich erst wurde seinem Schatten dann erlaubt, vom Rechte, unsterblich zu sein, bescheidenen Gebrauch zu machen. Für den Ankauf seiner Büste, der herrlichen Arbeit von David d'Angers, die in Humboldts Bibliothek stand, war kein Geld vorhanden; Varnhagens Veröffentlichungen schienen seinem guten Namen den Rest gegeben zu haben. Man suchte ihm ein literarisches Denkmal zu errichten. Das außerordentliche bei Humboldt war, daß sein Geist das gesammte der irdischen Erscheinungen, physischer wie geistiger, umfaßte indem er wie mit tausend Augen zugleich nach allen Seiten ausblickte. Dieses Ineinandergreifen vielfacher Wissenschaften in diesem einzigen Geiste hätte als ein Gesammtproceß entwickelt, und gezeigt werden müssen, wie kein Rad dieser geistigen Maschine ohne Verbindung mit der anderen sei, sondern wie alle stets in Fluß und Bewegung blieben. Statt dessen legte man das Werk auseinander und suchte Humboldt in seinen Leistungen als Geolog, Astronom, Botaniker, Schriftsteller u. s. w. einzeln beizukommen. Humboldt starb zu einer Zeit, wo ein universaler Fortschritt der Wissenschaften das zunächst frühere bereits als veraltet erscheinen ließ: jetzt stand er da wie eine aus vielen Gelehrten zusammengeschweißte Persönlichkeit, die, im einzelnen überholt,

im ganzen nachträglich mehr Verwunderung als Verehrung zu erwecken im Stande war, und über die seine Nachfolger in den einzelnen Fächern sich um so sicherer erhoben, als sie das allgemein Menschliche, das für Humboldt das letzte Ziel aller Wissenschaft blieb, nun als etwas, das mit der exakten Untersuchung der Erscheinungen nichts zu thun habe, fast bei Seite ließen. Gleich Goethe, bei dem das Zusammenfassen der gesammten Culturbewegung auch nur so lange begriffen wurde als er lebte, stand Humboldt nun fast als der große Dilettant da, dem ebensoviel zu verzeihen wäre als sich ihm nachrühmen ließ.

Wo war auch jemand, der jetzt an die großen Ziele erinnerte, die er und sein Bruder und Goethe sich einst vorgesetzt! In den Reden selbst, die jetzt zu seinen Füßen gehalten wurden, schien es nöthig, einen Mann wie Humboldt gegen die Beschuldigung von Eitelkeit und Selbstsucht in Schutz zu nehmen, als könnten solche Begriffe mit ihm in Verbindung gebracht werden.

Humboldt übersah das Berlin völlig in das er endlich wieder eintrat, um den Abschluß seines Lebens hier zu verbringen. Die tiefe Resignation, mit der er sich darangab, zu thun was seinestheils möglich sei, klingt zuweilen aus seinen Briefen heraus. Humboldt war 1769 geboren. Er hatte die Luft des 18. Jahrhunderts in vollen Athemzügen noch eingesogen. Er hatte die entscheidenden Eindrücke in dem Jahrzehnt empfangen, das der französischen Revolution vorausging. Als Friedrich der Große starb, war er schon 17 Jahre alt; als Mirabeau von Frankreich aus, auf dem noch kein Schatten all der späteren Ereignisse damals lag, seine Reden an ganz Europa hielt, war Humboldt zwanzigjährig; und als Napoleon Preußen zertrümmerte, war das wiederum 14 Jahre später. In dem, was Humboldt gesehen und erlebt hatte, konnte ihm keiner von denen gleichthun, die in seinen letzten Jahren in Berlin mit ihm zusammenlebten. Humboldt, wenn er in den fünfziger Jahren noch als Lebender

auf Seiten unserer Liberalen stand, war trotzdem kein Politiker im heutigen Sinne; zufällig nur stimmte das Gefühl jener Jahre wieder mit jenem der letzten Decennien vor der französischen Revolution überein, als Humboldt, mit der ganzen Welt damals an ein friedliches Reich der Freiheit glaubend, das Herannahen heilsamer Umwälzungen erwartete. Humboldt stand von Jugend auf die Menschheit als etwas vor Augen, das nichts mit Gewalt zuweit vorwärts zu stoßen, nichts mit Gewalt zu hemmen oder zurückzuzwingen vermöchte. Er hatte so oft die Wellen steigen und sinken und wieder steigen sehen, und wußte, daß hier höhere Gesetze walteten. Er hatte die französischen Terroristen, dann Napoleon, dann die Bourbons, dann Metternich in dem todten Bemühen vorübergehen erblickt, Herren der Geister zu werden, deren Kritik sie mit Hinrichtungen, Verbannungen und Polizeimaßregeln auszulöschen hofften. Der fast spielende Gleichmuth, mit dem Humboldt in seinem höchsten Alter endlich bei uns die Dinge nahm, die er wie wiederkehrende Kinderkrankheiten der sich folgenden Generationen beobachtet hatte, ist bei ihm mißverstanden worden wie bei Goethe. Wer von den jüngeren vermochte den ruhig abwartenden Standpunkt eines Mannes richtig zu taxiren, der unter den ungeheuersten Wechselfällen des europäischen Daseins sich seine eigene historische Anschauung gebildet hatte? In den Stunden, in denen Humboldt nicht arbeitete — und wie Goethe wußte er den Anschein zu wahren, als habe er stets Zeit und könne nie gestört werden — wollte er so frei als möglich sein. Er suchte dann das unbedeutende auf. Gewöhnt an die Leichtigkeit des gesellschaftlichen Verkehrs, der in seinen Jugendzeiten das allgemeine unentbehrliche Lebenselement der höheren Klassen in Europa gewesen war, bewegte er sich im Alter in Berlin in den Kreisen am behaglichsten, wo der letzte Schimmer dieser geistigen Beweglichkeit ihm noch geboten wurde. Wohin sollte er sich anders wenden als an den Hof, wo die Geschicke der geistigen Arbeit damals

noch entschieden wurden? In seinem unbezwinglichen Triebe, zu helfen, der natürlicherweise auch mißbraucht werden konnte, mußte er sich dicht neben der Quelle halten, von wo die befruchtenden Wasser ausgingen. Umgeben von dem Gewirre sich kreuzender energischer Bestrebungen, das noch jeder, der an Höfen gelebt hat, von den ältesten Zeiten an wo es Höfe gab, beobachtet zu haben scheint, suchte er dann zu Zeiten Erholung bei Varnhagen, dem er das als Nebensache frisch Erlebte als Nebensache frisch weiter gab, ohne zu ahnen, daß Varnhagen in pedantischer Verrätherei diese Dinge niederschrieb, die nur soviel Werth und Inhalt hatten als der Moment ihnen verleiht, in dem sie ausgesprochen werden, um sofort auch wieder vergessen zu werden.

Es war ein Jahr nach Humboldts Tode, daß in Berlin über die beste Aufstellung der Statue Goethe's gestritten wurde, die 20 Jahre später dann erst zu Stande gebracht worden ist: damals gab Jacob Grimm als seine Meinung zu erkennen, Goethe müsse allein stehen; wolle man aber eine andere Statue neben der seinigen aufrichten, so könne es nur die Humboldts sein. „Neben Goethe stehen könnte einer nur, Humboldt" *). Man gehe die Briefe und Schriften J. Grimms durch, ob sich ihm nachweisen lasse, daß ein Mann von ihm überschätzt worden sei. Wenn er Humboldt so hoch stellte, war es weil er besser als andere den Umfang seiner Erscheinung zu ermessen vermochte. Auch Jacob Grimm hatte zum Theil erlebt und gesehen was Humboldt erlebt hatte. Ihm war die staatsmännische Anschauung der Gelehrsamkeit eigen, die ihn später, gleich Humboldt, verhinderte, in politischen wie in gelehrten Dingen in die Parteien einzutreten. Er beobachtete, erwartete, arbeitete für sich

---

*) Brief an Blömer vom 29. Mai 1861. Abgedruckt in: Zur Begründung des in der Sitzung des Goethecomités vom 7. April 1862 von Hotho, v. d. Hude und H. Grimm eingebrachten Antrags. Berlin 1862. Als Manuscript gedruckt. S. 8 ff.

und förderte Andere. Von Humboldts Arbeiten als Naturforscher konnte ihm, den Kosmos ausgenommen, nur das wenigste bekannt sein, aber in der allgemeinen Wirkung auf die Deutsche Wissenschaft stellte er ihn auf gleiche Höhe wie Goethe. Humboldt erschien ihm neben diesem als einer der schützenden Heroen unserer geistigen Bewegung. Jacob Grimm hat den Tod Goethe's miterlebt und das plötzliche Gefühl von Verwaisung, das Deutschland damals überkam: beim Tode Humboldts beschlich ihn eine ähnliche Empfindung und der Gedanke kam ihm, nur Humboldts Statue sei würdig neben der Goethe's aufgestellt zu werden. Kommen erst einmal die ächten Acten unserer Zeit zu Tage, dann wird sich zeigen, mit welcher Wachsamkeit und Energie und Lebenskunst Humboldt in seinen letzten Lebensjahren der Deutschen Wissenschaft die Straße ebnete. Bei der Berufung der meisten bedeutenden Männer nach Preußen ist er die treibende oder vermittelnde Kraft gewesen. Sein ganzes Vermögen hat er wissenschaftlichen Zwecken und der Unterstützung Anderer aufgeopfert. Wenn von Selbstsucht hier gesprochen werden durfte: welche Objecte hätte dieses Laster mittelmäßiger Naturen in Humboldts Seele gefunden? Worauf hätte Selbstsucht bei ihm gerichtet sein können?

Eins konnte Jacob Grimm nicht kennen, weil er zu alt dazu war: den Einfluß, den Humboldt auf jüngere Leute hatte.

Es sei mir noch einmal gestattet, auf meine eigenen Erinnerungen zurückzukommen*).

Wenn wir den Werth derer bestimmen möchten, mit denen man zusammengelebt hat, halten wir uns nicht an bestimmt Thatsächliches. Das Leben eines Mannes kommt bei der heutigen biographischen Methode als eine möglichst chronologische Folge von Genrestücken heraus, in die möglichst viel exakte Nebensachen hineingearbeitet worden sind. Uns selber bietet die

---

*) XV. Ess. 1874.

Erinnerung das eigne Erlebte als eine breite wogende Masse ohne Jahreszahlen an den Einzelnheiten. Eine gewisse Dämmerung läßt die Umrisse ineinanderfließen und verbindet die Gestalten bald so bald so; nur plötzlich zuweilen tritt diese oder jene in durchdringend heller Beleuchtung dicht vor uns hin: man glaubt jedes Haar zu sehen und jedes Wort zu vernehmen. Mir erscheint Humboldt, wenn er mir so in Gedanken auftaucht, als den größten Geistern ebenbürtig. Er lebte in der Idee. Es ging Lebenskraft höchster Qualität von ihm aus. Er spiegelte die Welt wieder. Er sagte nichts das nicht sein Eigenthum gewesen wäre. Er war nicht eigentlich das, was wir mit speciellem Accente eine Persönlichkeit zu nennen pflegen: ich möchte sagen, er war ein Element. Er ließ das Gefühl vom Walten höherer Ordnung im Reiche der liegenden Natur wie der fortschreitenden Menschenentwicklung in den einfließen mit dem er sprach. Es war dann, als gebe es nur eins im Leben: unablässiger wissenschaftlicher Fleiß. Als bestehe unter den Menschen nur die einzige Rangordnung derer, die hier sich überboten. Er supponirte das als die natürlichste Sache der Welt, wie ein großer Feldherr annimmt, daß jeder nur darauf warte, sich in Gefahr zu stürzen. Es lag in jedem Satze die stille Aufforderung: stelle dich den Erscheinungen souverän gegenüber wie ich thue. Wende dich direct an die Dinge; suche nicht erst nach der Vermittlung durch andere. Lasse dir durch niemand imponiren, welche Stellung er auch habe, aber lerne mit Jedem seine Sprache reden. Verfolge deinen Weg. Und diesen Einfluß Humboldt's, wie einen Zuwachs am besten eignen Willen, empfing jeder wohl der mit ihm in Verbindung trat. Die Art, wie er junge Anfänger im Bereiche der geistigen Arbeit aufnahm und annahm war einzig. Nur von Goethe wüßte ich, soweit davon berichtet wird, daß er sich in ähnlicher Art herabgelassen und den mit dem er verkehrte zugleich zu sich emporgehoben hätte, daß sie beide auf derselben Stufe zu stehen

schienen. Einige Minuten hatte Humboldt gesprochen, als ich als Student ihm den ersten Besuch machen durfte, und ich war von dem erhebenden Gefühle erfüllt, daß unter allen Formen des Daseins nur einzig diejenige die reale sei: an der großen gelehrten Forschung sich zu betheiligen, die, als Aufgabe der Menschheit von Anfang an, ewig fortbestehen werde als das, woraus einzig wirkliches Verdienst und κλέος ἐσθλόν entspringen könne. Die großartige Gesinnung war es, die in mich einfloß, die jenes Jahrzehnt vor der französischen Revolution belebt hatte. Das letzte Aufblühen der großen humanistischen Gedanken, die ohne Rücksicht auf Alter und Reichthum und Adel und bürgerliches Amt nur den Menschen forderten. Diese Auffassung des menschlichen Daseins als eines zeitweiligen Aufenthaltes auf Erden, der nur mit den edelsten wissenschaftlichen Gedanken auszufüllen sei, hatte in ihrer Einfachheit und Natürlichkeit etwas benehmendes und erhebendes. Man glaubte in eine unsichtbare Verbindung einzutreten. Nie in der Folge habe ich Humboldt gesprochen, ohne daß dieser Strom wissenschaftlicher Vornehmheit nicht wieder mich umgeben und beglückt hätte. Viele mögen es gleich mir erlebt haben, aber Niemand scheint mehr davon zu wissen. Es verschwindet auch immer mehr aus der Erinnerung, in welchem Maße Humboldt Deutschland zu einer Zeit, wo es in seiner politischen Zerrissenheit verspottet wurde, als geistige Einheit dem Auslande gegenüber repräsentirte. Wie sollte er, dem von allen Punkten der Erde Zeichen der Bewunderung zuströmten, noch Platz für besondere „Eitelkeit" in sich getragen haben, für die er Befriedigung suchte? Möge die Errichtung seiner Statue der Augenblick sein, von dem aus eine höhere Auffassung seines Wirkens sich im Volke zu bilden beginnt und an die Stelle des leeren Geschwätzes tritt, das bei uns noch umzugehen scheint und das mit Humboldt's welthistorischer Stellung so wenig zu thun hat als Friedrich des Großen Schnupftabakdose mit seinen Siegen und seinen Schriften.

Alexander von Humboldt starb den 6. Mai 1859. Ich finde eine alte Notiz wieder. „Heute morgen, so lautet sie, war ich bei Humboldt, der gestern Mittag um halb drei gestorben ist. Er erschien größer als er beim Leben aussah. Er lag in seiner Bibliothek. Ich war da so oft durchgegangen. Noch vor drei Wochen war ich bei ihm und erstaunte über die Beweglichkeit, mit der sein Geist sich um alles Menschliche bekümmerte. Er wollte nichts loslassen. Auch das Geringste war ihm wichtig. Soll man denken, dies Interesse sei nun plötzlich abgeschnitten und das neue Dasein, zu dem er berufen ist, ohne Zusammenhang mit dem das er verließ? Wer ihn nicht kannte, dem kann keine Beschreibung oder Mittheilung irgend welcher Art eine Vorstellung seines Wesens geben." (7. Mai 1859.) Am 14. September 1769 ist er geboren.

Als Gegenstück zu Alexander von Humboldts Statue erblicken wir, auf der anderen Seite des Vorgartens der Universität, die Wilhelms. Während jene von einer Gesellschaft aufgestellt worden ist, die sich für ihre Errichtung gebildet hatte, trat diese als Geschenk des Kaisers hinzu. Schon in der äußeren Erscheinung zeigt sich ein Unterschied. Alexander sitzt in Reinhold Begas' Auffassung noch als Bürger unserer letzten Jahrzehnte da. Wilhelm war nur zwei Jahre älter als Alexander, aber seine Zeiten fielen früher, seine persönliche Wirkung war längst abgeschlossen ehe die heutige Generation eintrat; was wir von ihm wissen ist historisch construirt und die Daten für seine Darstellung mußten gleichsam erst wieder ausgegraben werden. Paul Otto hat Wilhelm von Humboldts Gestalt fast ganz aus der eignen Phantasie aufbauen müssen. Die Arbeit läßt erkennen, daß sie in Rom entstanden sei, das für Humboldt's Gedanken wie für die Goethe's ein zweites Vaterland geworden war. Ein Hauch Goethe'scher alter Zeiten liegt über dem Werke. Würde die Gestalt sich erheben und zu sprechen beginnen, so würden die sanften, gestreckten Perioden seinen Lippen entrollen,

die die 20er Jahre unseres Jahrhunderts noch beherrschen, in dem alle geistige Bewegung nur in dem sich vollzog, was geschrieben ward und was gedruckt werden durfte. Für Wilhelm von Humboldt würde sich kein Comité heute gebildet haben. Was er war und wirkte, so groß und bedeutend seine Thätigkeit war, ist vom Mondschein der Geschichte bereits übergossen.

Wilhelm von Humboldt liefert für unsere Anschauung nicht das abgeschlossene Bild, als das sein Bruder erscheint. Unsere Anerkennung theilt sich nach verschiedenen Richtungen. Der Aesthetiker und Kunstfreund, der Philosoph, Sprachforscher und Akademiker, der Minister und Staatsmann verbinden weniger lebendig bei ihm als bei Alexander die verschiedenen Ansichten die er bietet.

Wilhelm von Humboldt stand gleich Alexander unter dem Einflusse der höchsten historischen Anschauungen, aber er begnügte sich mehr, sie zu erkennen, als ihnen eine Bahn zu brechen. Er zieht sich zurück wo die Dinge einen anderen Lauf nehmen als seinen Ueberzeugungen entsprach. Zugleich mit seiner Statue empfangen wir heute den Beginn einer neuen Ausgabe seiner Schriften: man fühlt lebhaft, daß das aus einer anderen Zeit herübertöne. Wir meinen den Einfluß der Goethe'schen Prosa in jedem Satze zu finden. Der rücksichtsvolle Ton, in dem Goethe im hohem Alter sich gern ausspricht, war der einer Schule geworden. Alexander hatte sich Goethe nie so unterworfen. Die hauptsächlichsten Jahre seiner männlichen Entwicklung war er als Reisender in fernen Einsamkeiten nur auf sich selber angewiesen. Seine Begeisterung für das Landschaftliche entfloß direkt den französischen Quellen, denen es auch Goethe einst entnommen hatte und aus denen Bernardin de St. Pierre, Chateaubriand und endlich Lamartine schöpften. Wilhelm scheint zeitweise aufzugehen im Anschlusse an Goethe, zumal an Schiller, Alexander wahrte sich seine Selbständigkeit.

Er streift das ästhetische Gebiet nur. Ich meine einen Unterschied im Tone herauszufühlen, wenn Goethe von den Brüdern redet*): Wilhelms war er sicher, Alexander imponirte ihm in höherem Grade. Er fühlte, wie dieser Dinge betrieb, die ihn auf sich selber stellten. War Wilhelms anschmiegendes Verständniß und der geistige Reichthum den er beherrschte noch so groß, er eröffnete Goethe nicht die Ausblicke auf neues, die der Verkehr mit Alexander darbot. Wilhelm hat sich zum Range einer höchsten Autorität aus eigner Natur nicht erhoben. Er fühlte sich als Commentator der besten Dinge, die von anderen geleistet worden waren, und als Förderer der edelsten Bestrebungen im Staatsleben, er sah sich umgeben von historischen Erscheinungen, deren er nie völlig Herr zu werden hoffen durfte; während Alexander vom Gefühl getragen werden mußte, in unbekannten Stoff zum erstenmale mit formenden Händen hineinzugreifen. Alexanders Sprache ist eine selbstgemachte. Die klassischen Meister der Deutschen Literatur hatten wenig Einfluß auf ihn gehabt. Französische Elemente sind in sie eingeflossen, aber es sind lebendige Sätze, die er mit in Frankreich gewonnenem schriftstellerischem Geschick aneinanderreiht und mit denen er auf die weitesten Kreise zu wirken wünscht. Wilhelms Sprache läßt den Einfluß der lateinischen und griechischen Periode erkennen und rechnet mit denjenigen Lesern allein, denen Latein und Griechisch so vertraut sind wie ihm selber. Niemand, der den Text nicht verstände würde Wilhelm von Humboldts Uebersetzung des Agamemnon von Aeschylos zu lesen wünschen. Alexander trifft bis zuletzt den Ton des neuesten Tages. Sein Kosmos geht nicht an die Adresse eines begrenzten Publikums: er hatte einen Eroberungszug mit dem Buche vor, das für einige Zeit faktisch die ganze Welt beschäftigte. Wir wissen, wie sorgfältig er es

*) Bratranek hat im Anfang zu „Goethe's Briefwechsel mit den Gebrüdern v. Humboldt" Goethe's Anmerkungen über beide, wie sie aus verschiedenen Zeiten vorliegen, zusammengestellt.

für diese Aufgabe ausrüstete. Wilhelm hat nie von solchen Erfolgen geträumt. Populär, in gewissen Kreisen, sind nur die nach seinem Tode gedruckten Briefe an eine Freundin geworden. Hier breitet er allerdings vor einer Dame seine Gedanken aus, bei der die Studien nicht vorauszusetzen waren, in deren Mitte er die Mußestunden für diese Briefe fand. Aber die Frau wußte sich doch mit einer gewissen ästhetischen Geschicklichkeit in der belebten Todtenstadt zurechtzufinden, in der Humboldt zu Hause war. Wilhelm von Humboldts Statue gehörte weniger vor die Universität, obgleich er bei deren Gründung 1810 in erster Linie mit betheiligt gewesen ist, als vor die Akademie der Wissenschaften, in der nicht gelehrt, sondern nur untersucht wird. Indem er neben seinen Bruder an seine jetzige Stelle versetzt worden ist, dient er diesem hier mehr als ergänzender Hintergrund.

Nach Wilhelms Tode übernahm Alexander die Vertretung dessen, was Wilhelm bis dahin auf seinen Schultern gehabt nun mit auf seine eignen. Wir wissen, in welchem Grade er durch den Verlust erschüttert war. Das Verhältniß brüderlicher Arbeit findet in den vereinigten Statuen den schönsten Ausdruck. Wieviel Hoffnungen, wieviel Arbeit, wieviel Erfolge repräsentiren diese beiden Gestalten! Wie ging jeder so ganz den eignen Weg und doch bilden sie eine unzertrennliche Einheit!

Mit der Aufrichtung von Schillers Statue ist in Berlin was Bildsäulen großer Männer anlangt ein neuer Weg betreten worden. Preußen war durch seine Armee zumeist ein mächtiger Staat geworden: das heutige Berlin, als die Hauptstadt des Deutschen Reiches, hat mit höheren Mächten zu rechnen. Immer werden die Völker als geistige Einheiten über ihren Armeen stehen. Was die Deutsche Armee heute so groß macht, ist, daß sie nicht wie eine drohende Wolke am heitern Himmel hängt, die nach Blitz und Donner Verlangen zu tragen scheint, sondern

daß der Dienst als ein Theil der allgemeinen Erziehung sich in die friedliche Arbeit der Gesammtheit einfügt. Berlin als Hauptstadt Deutschlands hat jetzt die Statuen aller derer zu beherbergen, die Deutschlands Größe mit aufrichten halfen, abgesehen von dem was ihr irdisches Metier war. Diese Ansprüche fangen jetzt an erfüllt zu werden.

Was Walafried zu Karls des großen Zeiten von den Malereien in den Kirchen gesagt hat: sie seien die Bücher derer, die nicht lesen können, das gilt von den Statuen unserer großen Männer. Schiller und Goethe stehen, seitdem ihre Statuen errichtet worden sind, dem Volke anders gegenüber. Aus bloßen historischen Begriffen sind sie sichtbare Männer geworden. Man sieht die Hand die ihre Schriften aufzeichnete, und ein lebendigeres Gefühl ihrer Persönlichkeit beschleicht die die zu ihnen aufblicken.

Alexander und Wilhelm von Humboldt in einer Reihe mit unseren ersten Feldherren und als Nachbarn Friedrichs des Großen sind ein bedeutender Zuwachs am vorhandenen Bestande unserer Monumente. Die Gelehrsamkeit — ich bezeichne damit hier alle Arbeit, die rein geistiger Natur ist — auf der der größte Theil der Existenz Deutschlands vielleicht beruht, hat in ihnen zwei sichtbare Heroengestalten gewonnen, die deutlicher als man sich dessen vorher bewußt war, zeigen daß auch von der Gelehrsamkeit aus der Weg zur Unsterblichkeit führe. Hier ein Mann, der über die Gesetze der Sprache nachsinnend, dem engsten Kreise derer, die auf seine Gedanken eingehen, auch jetzt noch allein verständlich ist und dem seine Arbeit mit Königen und Feldherren gleichen Rang erwarb; dort ein anderer, der mehr Sichtbares leistete als sein Bruder, dessen Lebensziele gleichfalls aber doch nur in dem lagen, was sich mit in der Stille gepflegten Gedanken erreichen läßt. Möge diese Reihe von Königen, Feldherren und Gelehrten sich fortsetzen durch Jahrtausende.

Register.

A.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

J.

K.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

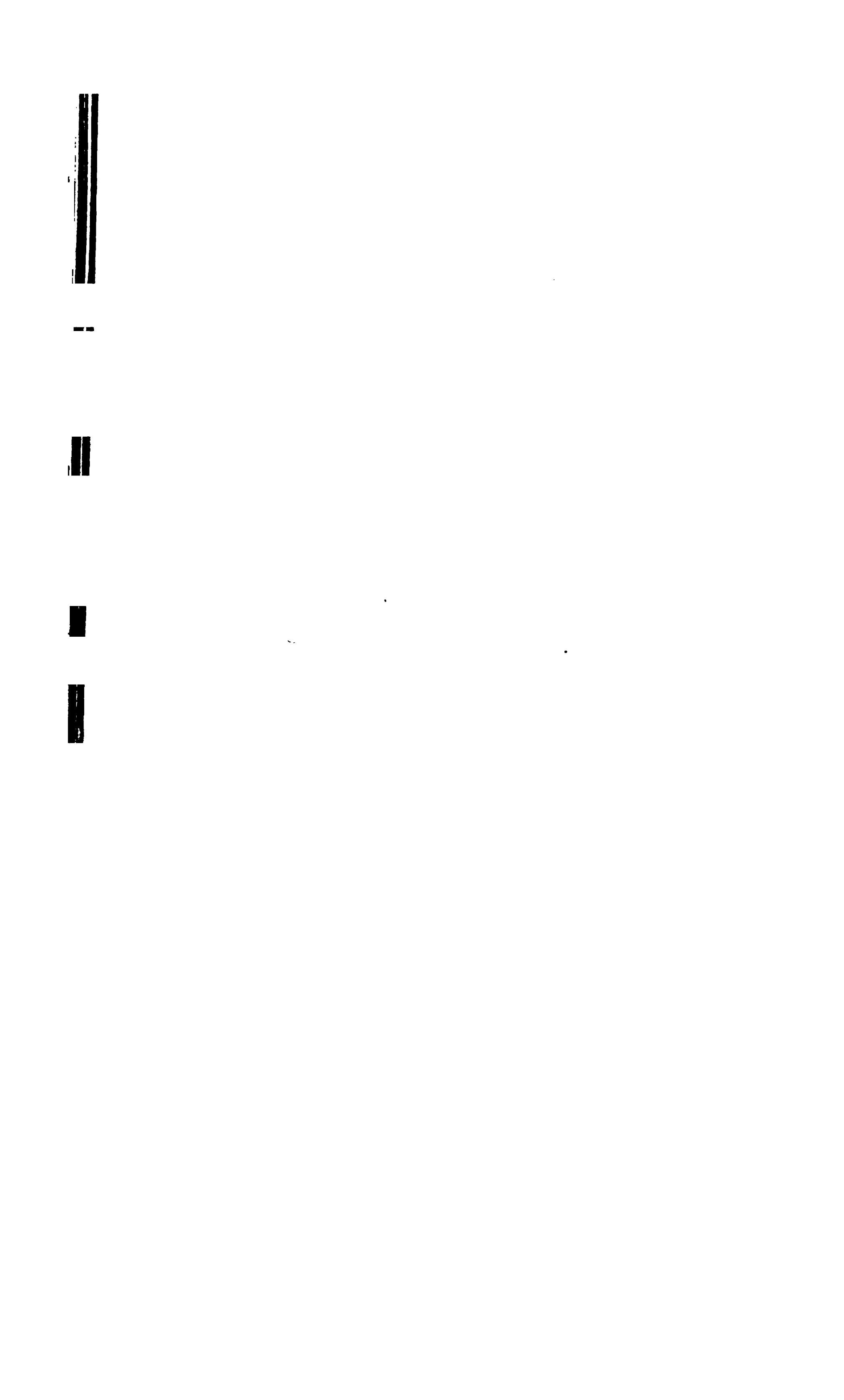
U.

V.

W.

Z.

Hofbuchdruckerei: Issleib & Rietzschel in Gera.



In demselben Verlage sind ferner erschienen:

Fünfzehn Essays

von

Herman Grimm.

1874. gr. 8. Velinpapier. geh. 7 Mk. 50 Pf., in Leinwand geb. 9 Mk.

Inhalt: Voltaire und Frankreich.—Friedrich der Große und Macaulay. — Goethe in Italien. — Schiller und Goethe. — Goethe und die Wahlverwandtschaften. — Goethe und Suleika. — Goethe und Luise Seidler. — Heinrich von Kleist's Grabstätte. — Lord Byron und Leigh Hunt. — Alexander von Humboldt. — Schleiermacher. — Herrn von Varnhagen's Tagebücher. — Gervinus. — Dante und die letzten Kämpfe in Italien. — Ralph Waldo Emerson. —

Fünfzehn Essays

von

Herman Grimm.

Neue Folge. 1875. gr. 8. geh. 8 Mk. 60 Pf., in Leinwand geb. 10 Mk.

Inhalt: Der Maler Wiertz. — Schinkel als Architekt der Stadt Berlin. — Rauch's Biographie von Friedrich Eggers. — Die Ruinen von Ephesus. — Athenische Todtenkrüge. — Die Gallerien von Florenz. — Engel und Liebesgötter. — Das Theater des Herzogs Heinrich Julius zu Braunschweig. — Shakespeare's Sturm in der Bearbeitung von Dryden und Davenant. — Alfieri und seine Tragödie Mirra. — Hamlet's Charakter. — Raphael's eigene Bildnisse. — Die beiden Holbein'schen Madonnen zu Dresden und Darmstadt. — Das Porträt des Bonifacius Amerbach von Holbein. — Cornelius und die ersten fünfzig Jahre nach 1800.

Fünfzehn Essays

von

Herman Grimm.

Dritte Folge. 1882. gr. 8. geh. 8 Mk., in Leinwand geb. 9 Mk.

Inhalt: Vorbemerkung. — Ralph Waldo Emerson. — Fiorenza, Anmerkungen zu einigen Gedichten Dante's und Michelangelo's. — Raphael's Schule von Athen. — Michelangelo's Sarkophage in der Sacristei von San Lorenzo. — Raphaels Madonna di Terranuova auf dem Berliner Museum. — Zwei Stiche von Friedrich Weber: 1. Tizians Irdische und Himmlische Liebe. 2. Holbein's Portrait des Erasmus von Rotterdam. — Die Entstehung des Volksbuches vom Dr. Faust. — Ralph Waldo Emerson über Goethe und Shakespeare. Uebersetzt aus dem Englischen: 1. Goethe, der Schriftsteller. 2. Shakespeare, der Dichter. — Bettina von Arnim. — Die Brüder Grimm: 1. Wilhelm Grimm. 2. Jacob Grimm. 3. Ludwig Emil Grimm. — Rauch's hundertjähriger Geburtstag. — Anselm Feuerbach. — Zwei Dürer'sche Kupferstiche. — Raphaels Galatea in der Farnesina zu Rom. — Raphaels erste Zeiten. — Register über alle 3 Bände.

Das

Leben Raphaels von Urbino.

Italiänischer Text von Vasari, Uebersetzung und Commentar

von

Herman Grimm.

Erster Theil: Bis zur Vollendung der Disputa und der Schule von Athen.

Mit dem Bildniss Raphaels nach dem Original in München, gezeichnet von Ludwig Grimm, in Albertotypie und zwei Schrifttafeln in Photolithographie. 1872. gr. 8. geheftet. Preis 12 Mark.

Das Werk knüpft der Form nach zunächst an die Biographie Raphaels von Vasari an. Kleine Abschnitte der Uebersetzung bilden gleichsam nur die Ueberschriften von Capiteln, welche durchaus selbständig und zusammenhängend die künstlerische Entwicklung Raphaels darstellen bis zur Vollendung seiner Hauptwerke in der Camera della Segnatura des Vatican.

Die Einleitung liefert eine Geschichte aller auf Raphael und seine Werke bezüglichen Studien — die erste Arbeit über diesen Gegenstand.

Die Ausstattung des Werkes ist eine gewählte; die Beilagen: das Bildniss Raphaels nach dem Original in der Münchener Gallerie, sowie die beiden in Photolithographie nach dem Original in der Oxforder Sammlung wiedergegebenen Tafeln (Sonette Raphaels enthaltend), gereichen dem Werke zu einer angemessenen Zierde.

Vita di Raffaello da Urbino scritta da Giorgio Vasari. Zum Gebrauch bei Vorlesungen herausgegeben von *Herman Grimm.* 1876. 8. geh. 60 Pf.

Auswahl
aus den
Kleineren Schriften
von
Jacob Grimm.

Zweite Ausgabe. 1874. gr. 8. Geheftet 4 Mark.
In Leinwand gebunden 5 Mark.

Inhalt: Selbstbiographie. — Ueber meine Entlassung. — Italienische und scandinavische Eindrücke. — Das Wort des Besitzes. — Rede auf Lachmann. — Rede auf Wilhelm Grimm. — Rede über das Alter. — Ueber Schule, Universität, Akademie. — Ueber den Ursprung der Sprache. — Ueber das Pedantische in der deutschen Sprache. — Die Sprachpedanten. — Rede auf Schiller. — Anhang: Reden bei der Frankfurter Germanisten-Versammlung. — Wesen der Thierfabel. — Anzeige. — Widmung an Wilhelm Grimm. — Widmung an Gervinus. — Vorwort.

Kleinere Schriften
von
Wilhelm Grimm.

Herausgegeben von
Gustav Hinrichs.

Band I—III. 1881—1883. gr. 8. geheftet 33 Mark 50 Pf.

Erster Band. 1881. 11 Mark 50 Pf.

Inhalt: Vorrede. Biographisches. Selbstbiographie. Nachträge. Wissenschaftliche Anfänge. Einige Bemerkungen zu dem altdeutschen Roman Wilhelm von Oranse. Über die Originalität des Nibelungenlieds und des Heldenbuchs. Beitrag zu einem Verzeichnis der Dichter des Mittelalters. Über einige unbekannte Ausgaben von Salomon und Markolf. Gleichnisse im Ossian und Parzival. Naturpoesie. Der Nibelungen Lied, herausgegeben durch Friedrich Heinrich von der Hagen. Über die Entstehung der altdeutschen Poesie und ihr Verhältnis zu der nordischen. Räthsel aus der Hervararaga. Ankündigung der altdänischen Heldenlieder. Zu den altdänischen Heldenliedern. Über die Sage von der trojanischen Abkunft der Franken. Die Lieder der alten Edda. Drei altschottische Lieder. Kunstpoesie. Sigurd, der Schlangentödter. Ein Heldenspiel in sechs Abenteuern von Friedrich Baron de la Motte Fouqué. Christi Wiedererscheinen in der Natur. Palnatoke von Adam Öhlenschläger. Der Goldfaden, eine schöne alte Geschichte. Wieder herausgegeben von Clemens Brentano. Die schöne Litteratur Deutschlands während des achtzehnten Jahrhunderts. Dargestellt von Franz Horn. Armuth, Reichthum, Schuld und Busse der Gräfin Dolores. Von Ludwig Achim von Arnim. Die Kronenwächter von L. Achim von Arnim. Vorwort zu Arnims Werken. — Zu den Märchen. An die Frau Bettina von Arnim. Vorrede (zum ersten Band). Vorrede (z. zweiten Band). Einleitung. Über das Wesen der Märchen. Einleitung. Kinderwesen und Kinder-

sitten. Kinderglauben. Einleitung über die Elfen. — Reden. Göttinger Rede. Göttinger Rede über Geschichte und Poesie. Antrittsrede in der Akademie. Bericht über das Deutsche Wörterbuch. — Kosmos. Über die Naturbeschreibung in dem deutschen Volksepos und dem Minnegesang. — Zeitgeschichtliches. Nachträge zu den [Kriegs-] Berichten aus Cassel. Über die Ständeversammlung in Hessen. Aus Hessen. Aus Hessen. Über Gesetzgebung und Rechtswissenschaft in unserer Zeit. Kunstwerke. Casseler Künstler, Censur und Schlossbau. Teutoberg. Golownins Gefangenschaft in Japan. Golownins Gefangenschaft in Japan. Rikords Fahrt nach Japan und Müllers nordische Sagenbibliothek. Predigten des alten Herrn Magister Mathesius. Mit einer Vorrede herausgegeben von Ludwig Achim von Arnim. — Erzählungen. Der Sünder unter den Gerechten. Der büssende Wolf. Karls des Grossen Heimkehr aus Ungerland. Brod und Salz mit Gottes Segen. Der Segen des Vaters und der Mutter.

Zweiter Band. 1882. 10 Mark.

Inhalt: Vorwort. — Nyerup, Axel Thordsen og Skjön Valborg. — Rahbek, Aage og Else. — P. E. Müller, Über die Echtheit der Asalehre und den Werth der Snorroischen Edda. — Nyerup, Om Edda. — Nyerup, Edda eller skandinavernes hedenske gudeläre. — J. Müller, Heldengesang vom Zuge gegen die Polowzer, des Fürsten vom sewerischen Nowgorod Igor Swätslawlitsch. — v. d. Hagen, Der Helden Buch. — v. d. Hagen, Narrenbuch. — Eschenburg, Boners Edelstein. — Rühs, Die Edda. — Antwort des Recensenten, Epikritik gegen Rühs. — Sendschreiben an Gräter. — Rühs, Über den Ursprung der isländischen Poesie aus der angelsächsischen. — Bemerkung. — Antikritik gegen A. W. von Schlegel. — Göttling, Nibelungen und Gibelinen. — Lachmann, Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth. — Wundergeschichten und Legenden der Deutschen. — Mailáth und Köffinger, Koloczaer Codex altdeutscher Gedichte. — Reineke Fuchs. — H. Schubart, Schottische Lieder und Balladen von W. Scott. — Mone, Einleitung in das Nibelungenlied. — Rhode, Ossians Gedichte. — V. Schmidt, Märchensaal. — Sturlúnga-Saga. — Büsching, Hans Sachs. Erstes Buch. — Furchau, Hans Sachs. — Frau Holle. — Köpke, Barlaam, und Benecke, Wigalois. — Edda Saemundar. Pars II. — Dorow, Opferstätte und Grabhügel der Germanen und Römer am Rhein. — Fürst Wladimir und dessen Tafelrunde. — Büsching, Hans Sachs. Zweites Buch. — J. Wolff, Runakefli le runic rim-stoc ou calendrier runique. — P. E. Müller, Undersögelse om Snorros kilder og troværdighed. — Anzeige der Schlesischen Bemühungen. — Correspondenz d. Schlesischen Gesellschaft. — V. Schmidt, Rolands Abenteuer nach Bojardo. — V. Schmidt, Beiträge zur Geschichte der romantischen Poesie. — F. Magnussen, Bidrag til nordisk archäologie. — P. E. Müller, Undersögelse af Danmarks og Norges sagnhistorie eller om trovärdigheden af Saxos og Snorros kilder. — Werlauff, Symbolae ad geographiam medii aevi. — Westendorp, Hunebedden. — Bredsdorff, Om runeskriftens oprindelse. — Brynjulfsen, Periculum runologicum. — Lyngbye, Färöiske quäder om Sigurd Fofnersbane og Hans Ät. — Varnhagen, Biographische Denkmale. — F. Magnussen, Den ældre Edda. — Bilderdijk, Van het letterschrift. — Nyerup, Verzeichnis der in Dänemark 1824 noch vorhandenen Runensteine. — Fairy legends and traditions of the South of Ireland. — The popular superstitions and festive amusements of the

highlanders of Scotland. — Liljegreen och Brunius, Nordiska fornlemningar. — V. Schmidt, Petri Alfonsi disciplina clericalis. — Heiberg, Nordische Mythologie. — Lachmann, Die Gedichte Walthers von der Vogelweide. — Edda Saemundar. Pars III. — Sjöborg, Samlingar för Nordens fornälskare. — Klüwer, Norske mindesmaerker. — W. Grimm, Die deutsche Heldensage. — W. Grimm, De Hildebrando antiquissimi carminis teutonici fragmentum. — Simrock, Der arme Heinrich. — Echtermeyer, Henschel, Simrock, Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen und Sagen. — O. L. B. Wolff, Sammlung historischer Volkslieder. — P. E. Müller, Critisk undersögelse af Saxos histories syv sidste böger. — Dubois, Le Pantcha-Tantra. — Liljegren, Run-Lära. — Bäumlein, Untersuchungen über die ursprüngliche Beschaffenheit und weiteren Entwickelungen des griechischen und über die Entstehung des gothischen Alphabets. — Schulze, Harzgedichte. — W. Grimm, Vridankes Bescheidenheit. — San-Marte, Leben und Dichten Wolframs von Eschenbach. — W. Grimm, Der Rosengarte. — Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen. — Michel, La chanson de Roland ou de Roncevaux. — W. Grimm, Ruolandes Liet. — Vilmar, Die zwei Recensionen und die Handschriftenfamilien der Weltchronik Rudolfs von Ems. — Kemble, The Runes of Anglo-Saxons. — Anhang. Ankündigung einer Sammlung altnordischer Sagen. — Ankündigung der Herausgabe der Edda Saemundar und des Reineke Fuchs. — Über die Edda. — Ankündigung der Altdeutschen Wälder. — Litterarische Anzeige. — Aufruf. Pränumeration zum Besten der hessischen Freiwilligen. — Vorrede zum Armen Heinrich. — Anzeige. — Erklärung. — Zu den Kinder- und Hausmärchen. — Über Bernhard Freidank. — Zurechtweisung. — Werlauff, Arius multiscius primus Islandorum historicus. — Büsching, Wöchentliche Nachrichten für Freunde der Geschichte, Kunst und Gelehrsamkeit des Mittelalters. — Nyerup, Almindelig morskabsläsning i Danmark og Norge igjennem Aarhundreder.

Dritter Band. Mit einer Heliographie. 1883. 12 Mark.

Inhalt: Vorwort. — Die altnordische Litteratur in der gegenwärtigen Periode (1820). — Zur Litteratur der Runen, mit Nachtrag von Jacob Grimm. — Bericht über eine Inschrift auf einem in der Walachei ausgegrabenen goldenen Ring. — Witege mit dem slangen. — Die Sage vom Ursprung der Christusbilder. — Der Epilog zum Rolandsliede. — Zu Walther von der Vogelweide. — Athis und Prophilias. — Athis und Prophilias. Weitere Bruchstücke. — Die Sage von Athis und Prophilias. — Exhortatio ad plebem christianam. — Glossae Cassellanae. — Über die Bedeutung der deutschen Fingernamen. — Nachtrag zu den Casseler Glossen. — Altdeutsche Gespräche. — Altdeutsche Gespräche. Nachtrag. Deutsche Wörter für Krieg. — Wiesbader Glossen.

(*Band IV* [Schluss] ist unter der Presse).

Hofbuchdruckerei: Ißleib & Rietzschel in Gera.



